د. سامى سليمان أحمد

حفريات نقدية

دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر





منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

د/ سامي سليمان أحمد

حفريات نقدية

دراسات في نقد النقد العربي المعاصر



الكتاب : حفريات نقدية

دراسات فى نقد النقد العربى المعاصر

الكاتب : د/ سامي سليمان أحمد

(مصر)

الناشر : مركـــز الحضـــارة العربيـــة

الطبعة العربية الأولى : القاهرة ٢٠٠٦

رقم الإيداع : ٢٠٠٦/٢٢٦٦

الترقيم الدولي : I.S.B.N.977-291-708-4

الغـــلاف

تصميم وجرافيك: ناهد عبد الفتاح

الجمع والصف الإلكتروني :

وحدة الكمبيوتر بالمركز

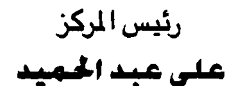
تنفيذ : إيمان محمد

تصحيح: عبد الحليم فرحات


حفريات نقدية



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي، في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.



رئيس المركز

علي عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

تليفاكس: 3448368 (00202)

www.alhdara-alarabia.com

Email: alhdara_alarabia@yahoo.com

alhdara_alarabia@hotmail.com

الإهداء

إلى أحمد شمس الدين الحجاجى

أستاذا وصديقا وفارسا نبيلا

مع صافي محبتي وعميق احترامي وتقديري

مُقدّمة

عرفت دراسات النقد العربي الحديث والمعاصر، منذ بداية الثمانينيات من القرن العشرين، عددا من المجالات الجديدة التي أفادها دارسو النقد العربي المعاصرون من اتصالهم باتجاهات محدثة ومعاصرة في دراسة النقد الأوروبي، وتبلورت تلك المجالات الجديدة في إطار عدد من الميادين، التي أوشكت أن تتحول ــ في إطار الثقافة العربية المعاصرة ــ إلى علوم مستقلة تتخذ من تحليل الكتابات النقدية الميدان الرئيسي لها، ومن أبرز تلك المجالات تحليل الخطابات النقدية، وقراءة النصوص النقدية، والتأويل، والسيميولوجيا، والتفكيك. وتندرج هذه المجالات، على تنوعها، تحت مسمى "نقد النقد" بوصفه نشاطا معرفيا ونقديا يُخضع النصوص النقدية لمجموعة من الأطروحات والفرضيات التي تتعامل مع الإنتاج النقدي بوصفه موضوعا للمساءلة والاختبار من زوايا مختلفة أو متصلة مما يؤدي إلى تنوع المداخل والمناهج التي يعول عليها دارسو تلك المجالات، وإن التقت جميعها ــ وعلى تباينها ــ في عدد من المبادئ العامة التي تتصل بالأطراف الأساسية التي تصنع الظاهرة النقدية، وهي النصوص النقدية، والناقد/القارئ، وماهية النقد، وهوية المتلقي الذي يتلقى الكتابة النقدية. ويمكن إيجاز تلك المبادئ في أربعة هي: تقديم منظورات جديدة إلى النصوص النقدية، والاعتداد بدور القارئ/الناقد في قراءة النصوص النقدية وتحليلها، والنظر إلى النشاط النقدي

بوصفه ميدانا لطرح الأسئلة المتوالية عن هويته وأدواته ومجالاته، ومراجعة الناقد لمنطلقاته النظرية وأطروحاته التفسيرية مراجعة دائمة تفضي إلى تعديلها بصور شتى.

وقد استندت المنظورات الجديدة إلى مبدأ إعادة الاعتبار إلى النصوص النقدية من حيث هي نصوص حبلى بإمكانات قرائية وتأويلية مختلفة، ومتضمنة مستويات عديدة من الدلالات التي تتطلب جهدا كبيرا في استنباطها وتحليلها والبحث عن علاقاتها المتعددة سواء في إطار النص الواحد أو في إطار مجموعة من النصوص، أم في الجوانب التي يتصل فيها النشاط النقدي بغيره من الأنشطة الإنسانية بوصفها مجالات معرفية مختلفة. وبقدر ما كانت إعادة الاعتبار إلى النصوص النقدية متوازية مع ما قامت به كثير من الاتجاهات النقدية المعاصرة من وضع النصوص الإبداعية في مركز نشاطها النقدي ــ فإن تلك العملية (إعادة الاعتبار للنص النقدي) كانت وسيلة لمجاوزة ما رسبته دراسات تاريخ النقد العربي الحديث ــ على قلتها ــ من تغليب النظر الوصفي واختزال النصوص وتعميم الظواهر الجزئية وتبسيط الدرس المصطلحي وتلخيص النصوص النقدية بدلا من تحليلها.

وارتبطت بتلك المنظورات الجديدة أطروحات جديدة لدور الناقد/ القارئ إزاء النصوص والظواهر النقدية تؤكد الفعالية التي يمتلكها الناقد بوصفه ذاتا فاعلة قادرة على إعادة بناء النصوص المقروءة واكتشاف المستويات المتعددة التي تنطوي عليها،من ناحية، والاعتداد بأدوار العمليات والآليات التي يستخدمها الناقد في تحليل النصوص النقدية من ناحية ثانية.

واتصل بالبعدين السابقين بعد ثالث ينهض على تأكيد الطبيعة المعرفية للنشاط النقدي مما يتطلب من ممارسيه التعامل معه

بوصفه نشاطا معرفيا يثير مشكلات وقضايا ومسائل تتناول هويته وعلاقاته بالمجالات المعرفية الأخرى أكثر مما تقدم أو تعد بتقديم الحلول. وأصبح منتجو ذلك النشاط يدركون نسبية نشاطهم وأحكامهم، ولعل مصدر هذا الإدراك يعود إلى كثير من الانقلابات التي عصفت بعديد من المشاريع الفكرية التي كانت تطرح نفسها، أو يطرحها أصحابها ومعتنقوها، على أنها تقدم – بيقين مطلق – الخلاص من المشكلات التي يعانيها الإنسان المعاصر.

ولعل ذلك الإدراك لنسبية النشاط النقدي (هذا الإدراك الذي أصبح يقينا لدى النقاد المعاصرين حقا لا اسما أو زمنا فقط) هو الذي يدفع ممارسي النقد المعاصر – أو بالأحرى الكثيرين منهم – إلى وضع نشاطهم موضع المساءلة والنظر والتأمل، مما يفضي إلى تطوير أدواتهم و تعديل منطلقاتهم وإعادة بلورة المداخل التي يستخدمونها في درس النصوص النقدية. كما يفضي أيضا إلى تنويع ثري في المداخل المتعددة التي تستخدم في قراءة النصوص النقدية التي تنتمي إلي الموروث العربي الوسيط،والحديث أيضا، على نحو تمثله – إلى حد كبير – القراءات المعاصرة للنقد العربي الوسيط أو لبعض قضاياه أو لنصوص بعض أعلامه.

ويرتبط بالأبعاد الثلاثة السابقة بعد رابع يتصل بالنظر إلى المتلقي الذي لم يعد من قراء الأعمدة اليومية أو الأسبوعية بالصحف والمجلات، بل أصبح شريكا للناقد في النقد بوصفه عملية اتصالية، ومن هنا أصبح المتصور لدى ممارسي نقد النقد أن القارئ الذي يتوجهون إليه هو القارئ المتخصص الذي يمتلك معرفة جيدة بالنصوص الأدبية والاتجاهات النقدية المعاصرة وينظر إلى ذلك النشاط – أي نقد النقد – على أنه وسيلة تسهم في إكسابه قدرات تحليلية تمكنه من السعي إلى التعامل الناقد مع الكتابات التي يتلقاها.

وتنضوي الكتابات التي يتضمنها هذا الكتاب في إطار "نقد النقد"، وتنطلق من منظور يري أن النصوص النقدية خطابات تصورية ومعرفية تتشكل من مجموعة من العلامات اللغوية التي تقود كل واحدة منها إلى علامة أخرى أو إلى دلالة تكشف عن جانب من جوانب المستويات العميقة في تلك النصوص. وتتشكل تلك الخطابات ـ في صورها المفردة ـ من حصيلة العلامات التي تؤسسها والتي تحدد ـ بالنمط السائد على علاقاتها ـ هوية تلك الخطابات. وانطلاقا من هذا المنظور يرى ـ صاحب هذه الكتابات ـ أن دراسة النصوص النقدية هي تأويل لها ينطلق من استنباط العلامات اللغوية والبحث عن دلالاتها، والسعي إلى اكتشاف العلاقات التي تربط بينها للوصول إلى دلالاتها التي يستطيع الناقد/القارئ أن يصفها ـ اعتمادا على التحليل الواصل بينها والمتابع لتحولاتها داخل النصوص - بأنها ذات دلالة شاملة على هوية تلك النصوص. ويتصل بذلك البحث المتأني عن المصطلحات التي ترد في النصوص ـ موضع الدراسة ـ والمنطلقات النظرية الأساسية فيها والعمليات التي يعتمدها منتجو الخطابات النقدية وسائل لتحويل صيغهم ومقولاتهم النقدية إلى إجراءات عينية تهدف إلى تثبيتها ـ أي الصيغ والمقولات ـ في سياق الخطاب النقدي المُنتَج وفي سياق التلقي الاجتماعي للنقد.

ويرتبط بالتصورات السالفة جانبان أساسيان يكملان التصور الذي ينطلق منه الناقد/المؤلف في ممارسته لنقد النقد، وهما تصوران يهدفان ـ فيما يرى ـ إلى نفي سمة الانغلاق عن ذلك المجال، ويتصل أولهما بتحليل العلاقة بين خطابات النقد العربي التي اُتخذت موضوعات للدرس والتحليل، في هذا الكتاب، والأصول الأوروبية لها إذ إن تجلية جوانب تلك العلاقة عامل

أساسي في تحقيق "نقد النقد" لأن النقد العربي يقوم ــ منذ أصبح نقدا حديثا ــ على الإفادة من اتجاهات النقد الأوروبي التي تحولت إلى أطر مرجعية تستمد منها اتجاهات النقد العربي الحديث والمعاصر كثيرا من منطلقاتها التنظيرية وإجراءاتها التحليلية. ومن هنا كانت دراسة جوانب تلك العلاقة عاملا أساسيا في الكشف عن هوية الممارسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة.

ويرتبط ثانيهما بالتعويل على الفهم الاجتماعي للظواهر النقدية إن في منشئها وإن في الوظائف التي تقوم بها؛ سواء أكانت وظائف ثابتة أو متغيرة أو متجددة. فالممارسة النقدية تظل ــ سواء اتخذت شكلا تنظيريا أو تطبيقيا ــ لونا من الممارسة الاجتماعية. ولعل أبرز ما يمكن أن ينجلي عن تأكيد ذلك الجانب يتمثل في إقرار نسبية تلك الممارسة.

ولعل تلك التصورات التي يطرحها صاحب هذه الدراسات أن تكون كاشفة عن رؤية ترى أن تحليل الخطابات النقدية إن هو إلا نوع من الحفر الذي يتم رأسيا وأفقيا في آن واحد متخذا من النصوص ــ سواء في ذاتها أو في تقاطعها مع نصوص وخطابات أخرى متعددة ــ مادة لإجراء فعل الحفر، وينطلق ــ ذلك الفعل ــ في حركة مستمرة من سطوح النصوص إلى أعماقها سعيا للكشف عن هوية الخطابات التي تتبلور فيها، مهتديا ــ في تلك الحركة ــ باقتناص العلامات اللغوية والمفهومية والمصطلحية التي تتبدى في المتون النقدية، والبحث عن نمط العلاقات الساري بين تلك العلامات. فإذا اكتملت مقومات ذلك الفعل أثمرت قراءة جديدة للخطابات النقدية.

حسبي أن أكتفي بذلك التقديم وأترك القارئ ليتحاور مع هذه الدراسات آملا أن يجد هذه الدراسات دافعة له لمحاورتها ومحاورة غيرها من النصوص والظواهر.

الفصل الأول

المؤسسة النقدية والاستجابة لتغير الواقع

خطاب النقد المسرحي الاجتماعي المصري (١٩٥٢ - ١٩٦٧) نموذجًا

(١)

ما تزال هناك جوانب وفيرة الخصوبة في الخطابات النقدية العربية الحديثة ــ ولاسيما خطابات نقد الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية ــ لم يضعها دارسو النقد العربي الحديث موضع المساءلة والاختبار، ومنها التشكل التاريخي للمؤسسة النقدية في المجتمع العربي الحديث، والطرائق التي تستجيب بها تلك المؤسسة لتغير الواقع الاجتماعي الذي تتبلور في سياقه، والعلاقة بين الخطابات النقدية التي تطرحها المؤسسة النقدية والأيديولوجيا التي تسرى فيها وتبطنها، فضلا عن جوانب أخرى حيوية[1]. وسعيًا للإسهام في إضاءة تلك الجوانب تطرح هذه الدراسة سؤالا محوريًا ذا شقين، يدور أولهما حول الكيفية التي تستجيب بها المؤسسة النقدية لتغير الواقع، بينما يدور الآخر حول العلاقة بين الخطاب النقدي ــ بوصفه نتاجًا للمؤسسة النقدية ــ والأيديولوجيا التي تسرى فيه، وتختار الدراسة عينة محددة تتمثل في نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٥٢ - ١٩٦٧) بوصفهم شريحة من المؤسسة النقدية في تلك الفترة؛ سعيًا لاختبار السؤال المطروح، والكشف عن الإمكانات التي يمكن أن تتولد من إجاباته.

ويبدو من الضروري ــ بداية ــ التأكيد على أن منطلق الإجابة الذي يشكل إطارها الذهني الحاكم يتمثل في منظور يجمع بين سوسيولوجيا المسرح ونقد النقد، فعلى حين يسهم الدرس السوسيولوجي للمسرح ونقده في الكشف عن السياقات الاجتماعية

التي تشكلا فيها، فإن نقد النقد نشاط تحليلي يجعل الخطاب النقدي موضوعًا للمساءلة والفحص، بهدف مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وأدواته الإجرائية.

إن سوسيولوجيا المسرح تتوجه أساسًا إلى البحث عن صورة (المسرح في المجتمع، وصورة المجتمع في المسرح) مما يجعل من هذين الجانبين الميدان الأساسي لها(٢). وهذا ما يجعل من دراسة خطاب النقد المسرحي جانبًا أساسيًا من جوانب "المسرح في المجتمع"، يهدف إلى الكشف عن الكيفية التي تستجيب بها المؤسسة النقدية ـ بوصفها مؤسسة اجتماعية ـ للتحدي الذي يطرحه التاريخ الاجتماعي متمثلا في تغير الواقع تغيرًا يفرض على المؤسسات الاجتماعية أشكالا مختلفة من الاستجابة له . ويمكن القول إن نموذج الممارسة المسرحية المصرية (١٩٥٢ – ١٩٦٧) يطرح ـ سواء على مستوى الإبداع أو مستوى النقد ـ تحديدًا لموقع المؤسسة النقدية تبدو فيها عنصرًا من منظومة ذات طبيعة شمولية يبدو فيها الواقع عنصرًا شاملا، بينما تبدو السلطة السياسية أكثر عناصر المنظومة فعالية، سواء في علاقاتها بالكتّاب أو علاقتها بالنقاد، على حين تبدو مؤسسة الكتاب ومؤسسة النقاد عنصرين يتحركان في اتجاهات مختلفة تبعًا لحركة الواقع ومواقف السلطة السياسية، في حين يظل المتلقي ـ سواء كان متلقيًا للأنواع الأدبية أو الكتابات النقدية ـ أقل عناصر هذه المنظومة فعالية.

وإذا كانت عناصر تلك المنظومة ترتبط بمجموعة من العلاقات المتنوعة فإن تشكل تلك المنظومة يقتضي أن تتبلور ثمة هيراركية ما(٣) تنتظمها، ويُبرز نموذج الممارسة المسرحية في مصر (١٩٥٢ – ١٩٦٧) دور السلطة السياسية، بوصفه الدور الأساسي في تلك المنظومة، وهو ما يظهر سواء في علاقة السلطة بالكاتب المسرحي أو بمؤسسة النقد المسرحي؛ فبعد الثورة بفترة قصيرة

أدركت السلطة حاجتها إلى الإفادة من الفنون المختلفة لنقل رؤاها إلى الجماهير المصرية، ووجدت أن المسرح هو أكثرها صلاحية لتلك المهمة؛ ربما لغلبة الأمية على المجتمع المصري مما يشكل صعوبة أمام الأنواع الأدبية التي تعتمد على الكتابة وحدها كالرواية، فشكلت لجنة برئاسة توفيق الحكيم لدراسة مشكلات المسرح المصري والعمل على النهوض به، وانتهت اللجنة إلى مجموعة من المقترحات(٤).

ولقد أخذت السلطة تدرك بوضوح ـ مع قوة مسعاها لتغيير الواقع المصري ـ احتياجها للمسرح، فبدأت تشجع المؤلف المصري المحلي الذي يقدم كتابات تتناول الهموم والقضايا المحلية، فظهرت مجموعة من الكتابات المسرحية الجديدة لنعمان عاشور، ولطفي الخولي، وسعد الدين وهبة وألفريد فرج، ويوسف إدريس، ممن يشكلون ما يمكن أن يسمى جيل الخمسينيات، وقد تمحورت أعمالهم حول نقد مجتمع ما قبل ١٩٥٢، وإظهار أن الثورة كانت ضرورة تاريخية، والتبشير بالمبادئ السياسية والاجتماعية التي طرحتها الثورة(٥).

وعندما بدأت سنوات الستينيات كان جيل جديد قد أخذ يشق طريقه نحو تقديم كتابة مسرحية جديدة تضيف إلى ما قدمه الجيل السابق جديدًا لعل أهم ما فيه السعي إلى الإفادة من المسرح الأوروبي بأشكاله المعاصرة تمامًا، من ناحية، ومن ناحية أخرى الوعي العميق بإمكانات الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، وهذا ما تكشف عنه كتابات أبناء هذا الجيل كمحمود دياب ونجيب سرور وميخائيل رومان على ما بينهم من اختلافات(٦)، كما تكشف عنه أيضًا المحاولات التجريبية لكتاب ينتمون إلى أجيال أقدم كالحكيم الذي قدم (يا طالع الشجرة) عام ١٩٦٢، أو يوسف إدريس الذي قدم (الفرافير) سنة ١٩٦٤.

(٢/١)

وإذا كانت المؤسسة النقدية تنظيمًا اجتماعيًا محددًا تشكله فئات اجتماعية، ويعمل ــ في إطار سوسيولوجيا التوصيل ــ على تقديم تحديدات لوظائف المسرح وشروطه الاجتماعية، يستند فيها إلى معايير محددة لإنتاج المسرح وتلقيه(٧) ــ فإن الدرس السوسيولوجي لحركة المسرح ونقده في مصر في مرحلتي الخمسينيات والستينيات يكشف عن أن موقف السلطة منهما قد أسهم بالإسراع في تشكيل مؤسسة نقاد المسرح، ربما للمرة الأولى في تاريخ الممارسة المسرحية في المجتمع العربي الحديث خلافًا للمراحل السابقة من نشأة المسرح العربي (أي بداية من منتصف القرن التاسع عشر على وجه التحديد)، فمن الواضح أن مختلف العوامل التي ساعدت على بلورة تلك المؤسسة كانت السلطة السياسية تقف وراءها بطريقة مباشرة، بداية من تشجيع السلطة لكتاب المسرح؛ مما أدى إلى تراكم إبداعات جيلين من كتاب المسرح فيما يقل عن عقدين (١٩٥٢ - ١٩٦٧)، وقد برز ذلك التراكم في كتابات مسرحية مصرية شكلت المادة الأساسية التي تتطلب نقادًا يدرسونها، ولعل توفر مثل تلك الكتابات المحلية التي نُظر إليها على أنها تنتمي إلى المسرح أو أدب المسرح كان عاملا حاسمًا في تشكيل مؤسسة نقاد المسرح منذ منتصف الخمسينيات، وهذا ما يتضح من ملاحظة أن النقاد "الكبار" في الثلاثينيات والأربعينيات لم يهتموا إلا قليلا بتناول الأنواع الأدبية الحديثة كما تدل على ذلك شواهد مختلفة(٨). كما أن بعض أولئك النقاد حين

أخذوا في الاهتمام بنقد الأنواع الأدبية الجديدة لم ينطلقوا من دراسة الإبداعات المصرية المحلية، بل كانوا يقومون بعرض أو تلخيص بعض الدراسات النقدية الأوروبية دون الاهتمام بتطبيق أفكارها على النتاج المحلى المصري، وهذا ما تكشف عن كتابات أحمد حسن الزيات وأحمد أمين(٩).

وإذا كان النقاد جزءًا من الوسائط التي تتوسط بين المبدع والمتلقي والتي يسميها بعض دارسي سوسيولوجيا الأدب "البوابين"(١٠) ــ فإن السلطة هي التي وفرت لأولئك "البوابين" قنوات الاتصال التي يستخدمونها في نقل إنتاجهم النقدي إلى المتلقين، وقد تمثلت تلك القنوات في الجرائد والمجلات المختلفة التي أنشأتها السلطة، وسواء كانت المجلات ــ على سبيل المثال ــ دعائية سياسية: كبناء الوطن والكاتب، أو ثقافية: كالمجلة والفكر المعاصر، أو متخصصة: كالفنون الشعبية، فإنها جميعًا قد خصصت مساحات وفيرة من صفحاتها للنقد المسرحي، والأمر نفسه ينطبق على الجرائد المختلفة كالأهرام والجمهورية والشعب، كما ينطبق أيضًا على المجلات العامة القائمة من قبل ١٩٥٢؛ كروز اليوسف والمصور وآخر ساعة.

ولذا لم يكن غريبًا أن يسهم في الكتابة حول العروض المسرحية بعض الصحافيين والسياسيين(١١).

ولم تقتصر قنوات الاتصال على الصحف والمجلات فقط، فثمة قنوات أخرى كالندوات الإذاعية والندوات في المسارح المختلفة، وبذلك أتاحت تلك القنوات المختلفة الفرصة أمام النقاد لتقديم اجتهاداتهم النقدية المتعددة، والوصول إلى أعداد كبيرة من المتلقين لم يكن بإمكان ناقد ما قبل هذه المرحلة الوصول إليها.

ولم يتوقف دور السلطة في تفعيل تبلور المؤسسة النقدية عند الحدود السابقة فثمة مجالات أخرى أتاحتها السلطة أمام الناقد للعمل؛ كترجمة نصوص المسرح الأوروبي في سلسلتي "روائع المسرح العالمي" و"مسرحيات عالمية"، و كتابة البرامج الإذاعية عن كتاب المسرح العالمي ومسرحياتهم، أو الاشتراك في تحكيم مسابقات النصوص المسرحية، أو عضوية لجان القراءة في المسارح المختلفة.

ومن الواضح أن مختلف العوامل السابقة قد جعلت النقد المسرحي حرفة من الحرف التي تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية، وتعتمد عليها في اكتساب الرزق، مما يعد علامة واضحة على تبلور مؤسسة نقاد المسرح في مصر (١٩٥٢ - ١٩٦٧). ولقد كانت تلك المؤسسة تضم في إهابها ثلاثة اتجاهات مختلفة، هي ــ حسب تاريخيتها ــ الاتجاه التفسيري، والاتجاه الشكلي، ثم الاتجاه الاجتماعي.

ويعد الاتجاه التفسيري أقدم اتجاهات المؤسسة النقدية المصرية، ولما كان التفسير هو المنطلق الأساسي لأصحابه فإنه يتمثل في عدد من العمليات النقدية المتتابعة أو المتجادلة أحيانًا بهدف شرح النص الأدبي شرحًا داخليًا وخارجيًا يتجلى في تحليل مكونات العمل إلى عناصره المختلفة من ناحية، وفهم ذلك العمل في علاقته بمجتمعه وتاريخه وما أثر فيه من عوامل، من ناحية ثانية، وفهم العمل في علاقته بمبدعه من ناحية ثالثة، ثم تقييم العمل الفني، بطريقة غير مباشرة وموجزة غالبًا، من ناحية رابعة. ويتجلى هذا الاتجاه لدى عدد من النقاد منهم: محمود حامد شوكت في كتابه (المسرحية في شعر شوقي ١٩٤٧)، وشوقي ضيف في كتابه: (شوقي شاعر العصر الحديث ١٩٥٣)، وعمر الدسوقي في كتابه: (المسرحية ١٩٥٧) وغيرهم[١٢].

وأما الاتجاه الشكلي فينطلق أصحابه من تصور أن الشكل هو القيمة الأولى التي ينبغي أن يسعى الكاتب المسرحي إلى تجويدها، بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل اجتماعيًا؛ ولذا فإن مهمة الناقد الأساسية تنحصر في دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلي العناصر المختلفة التي يقوم عليها[١٣]. ولقد برز ذلك الاتجاه لدى رشاد رشدي وعدد من تلاميذه: (سمير سرحان، ومحمد عناني، وفاروق عبد الوهاب)، كما ظهر لدى نقاد آخرين ممن نشروا كتابات في مجلة المسرح (١٩٦٤ - ١٩٦٧) وقد غلب عليهم كونهم من دارسي الآداب الأجنبية ومدرسيها في الجامعات[*].

وإذا كان ذلك الاتجاه يصدر في تصوراته النقدية عن مفاهيم "إليوت" وغيره من نقاد "النقد الجديد" فمن اللافت أن ذلك الاتجاه لم يكن منفصلا عن المؤسسة النقدية في تأثرها بالسلطة ومؤسساتها، وهذا ما يتجلى في قبول رشاد رشدي وفاروق عبد الوهاب للوظيفة الاجتماعية للمسرح مع تقديم الشكل في الوقت ذاته، وهذا ما تبينه بوضوح مقالات مختلفة لهما منشورة بمجلة المسرح[١٤].

وأما الاتجاه الاجتماعي فهو يضم أولئك النقاد الذين انطلقوا من تصور أن المسرح فن اجتماعي من حيث ماهيته ومن حيث مهمته، وينضوي في إطاره عدد كبير من النقاد منهم: زكي طليمات (١٨٩٥ - ١٩٨٢)، وسلامة موسى (١٨٧٧ - ١٩٥٨)، ومحمد مفيد الشوباشي (١٨٩٩ - ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥)، ولويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠)، وعبد القادر القط (١٩١٦ - ٢٠٠٢)، وشكري عياد (١٩٢١ - ١٩٩٩)، وعلي الراعي (١٩٢٠ - ١٩٩٩)، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣ -)، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦ -)، ورجاء النقاش (١٩٣٤ -)، وغالي شكري (١٩٣٥ - ١٩٩٨)، وأمير إسكندر (١٩٣١ -)،

وكمال عيد (١٩٣١ -)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩ -).

ويمكن التمييز بين تيارين مختلفين في داخل ذلك الاتجاه: فثمة تيار ماركسي يستند إلى المفهوم الماركسي للمجتمع الذي يرى المجتمع تشكيلا من بنيتين مختلفتين متجادلتين، هما: البنية التحتية التي تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التي تشمل كل الإنتاج الفكري والإبداعي والثقافي الناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها أو الموازى لها، ويتبدى هذا التيار في كتابات محمد مفيد الشوباشي، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم وغالي شكري، بينما يمكن أن يوصف التيار الثاني بأنه تيار وضعي(١٥) يجعل أصحابه من المجتمع تكوينًا يشمل المؤسسات الاجتماعية، والظواهر الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، ولا يعد المجتمع ــ لدى هؤلاء ــ نتاجًا لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج للمتغيرات والمؤثرات الاجتماعية الجزئية، أو المؤثرات الثقافية العامة، وينضوي معظم نقاد الاتجاه الاجتماعي في إهاب ذلك التيار الوضعي، دون أن ينفى هذا تأثرهم بعدد من الأفكار الماركسية.

(١/٣)

الخطاب النقدي خطاب تنتجه المؤسسة النقدية في لحظة تاريخية واجتماعية معينة، محاولةً الاستجابة للمتغيرات المتنوعة التي يطرحها الواقع أو المجتمع، أو المتطلبات التي تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها، ويتصف هذا الخطاب بخاصيتين جوهريتين متلازمتين، فهو ــ من ناحية ــ ليس خطابًا منغلقًا على

ذاته، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى التي تنتجها مؤسسات المجتمع المختلفة في اللحظة ذاتها، إنه (خطاب مركب)[16] يحمل تحولات الخطابات الأخرى المتجادلة أو المتقاطعة معه، كالخطابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية[17]. وبقدر تداخله مع تلك الخطابات فإنه يؤدى وظائف متعددة في مجتمع محدد، ويتشكل ــ في الوقت ذاته ــ من مستويات متنوعة ومتغيرة، وهو من ناحية أخرى يمتلك استقلالية نسبية عن الموضوع الذي يقوم على درسه وتشريحه، وتتحدد تلك الاستقلالية في أن (للنقد حياته المستقلة نسبيًا، إن له قوانينه وبنياته، إنه يشكل نظامًا معقدًا ــ من الناحية الداخلية ــ يرتبط بالنظام الأدبي أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له، إنه يبزغ إلى الوجود، ويخرج إليه في إطار شروط محددة ودقيقة)[18]. وليست هذه الاستقلالية سوى الخاصية التي تتيح لذلك الخطاب أن يختلف عن الخطابات الأخرى ــ رغم تجادله معها ــ في استجابته للمواقف المختلفة التي يوضع فيها في سياق اجتماعي محدد.

ويكشف تأمل الخطاب النقدي عن تشكله من مجموعة من العناصر الأساسية التي تتبلور في الصيغة، والمقولة، والآلية، ثم في العلاقات المختلفة التي تربط بينها، وليست هذه العلاقات عنصرًا مستقلا في بنية الخطاب، وتبدو الصيغة أشمل عنصر من عناصر الخطاب، فهي التصور العام والأساسي في بنية الخطاب النقدي، وتتولد كافة عناصر الخطاب من الصيغة، وتمثل الصيغة المتكأ الأساسي الذي يقع في مركز الخطاب النقدي، ومنه تتولد كافة العناصر الأخرى سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، إن الصيغة ــ حين يطرحها الناقد أو المؤسسة النقدية ــ تتحول إلى أفق نقدي/ ذهني يتحرك منتج الخطاب في إطاره، بينما

يصبح على الكاتب ـ تبعًا للسلطة التي تمتلكها المؤسسة النقدية ـ أن يستجيب لتلك الصيغة دون أن يفقد قدرته على تعديلها أو الإضافة إليها، أو حتى رفضها حين يكون قادرًا على الرفض، ولكن فعالية الصيغة النقدية تتجاوز إطار الناقد ـ الكاتب لتربط بينه وبين الإطار الأوسع الذي يتوجه إليه كلاهما؛ أي الجمهور أو المتلقي أو القارئ، وتؤدي الصيغة في ذلك الإطار إلى تشكيل مجال تفسيري يعيد فيه المتلقي تأويل الأعمال الفنية وفهمها، وليست صيغ "المحاكاة" و"التعبير" والانعكاس" إلا نماذج على صيغ نقدية متداولة في كثير من الخطابات النقدية.

وتبدو المقولة عنصرًا أقل شمولا من الصيغة في بنية الخطاب النقدي، وتختص المقولة دائمًا بجانب واحد من جوانب الصيغة تسعى إلى تأطيره أو بيان موقعه في بنية الخطاب، وليست مقولة تقديم المضمون سوى نموذج لواحدة من المقولات المتواترة لدى كثير من النقاد الاجتماعيين.

وأما الآلية النقدية فهي الوسيلة النقدية التي يستخدمها منتج الخطاب لإثبات صيغه ومقولاته، أو لتحقيقها، ولما كانت الصيغ النقدية المختلفة ليست ـ في منشئها وتشكيلها ـ صيغًا مجردة وإنما هي صيغ مرتبطة بدرس أعمال فنية محددة، كما أنها تهدف ـ من ناحية أخرى ـ إلى القيام بذلك الدرس من المنظور الذي يتصور الناقد أنه الأكثر صلاحية للتعامل مع الظاهرة الفنية ـ فإن هذا الافتراض يعنى أن الآليات النقدية التي يستخدمها الناقد، أو يبتكرها، أو يصوغها، أو يعيد صياغتها ليست ـ من حيث وظيفتها في بنية الخطاب ـ إلا وسائل استدلالية بها يسعى الناقد أو المؤسسة النقدية إلى البرهنة على الصيغة النقدية، وتحويل الصيغة من إطارها شبه المجرد إلى إطار مادي ملموس، مما يكشف

للمتلقي عن جوانب أو مستويات الأعمال الفنية التي لا يستطيع ـ المتلقي ـ بإدراكه العادي أن يفطن إليها[١٩].

وليست العلاقات المختلفة بين تلك العناصر السابقة عنصرًا مستقلا بل هي عنصر مادي متوتر بَيْنهَا، وإن كان لا يتبدى إلا عبر تحليل تلك العناصر لاستخلاص العلاقات المتحققة بينها، إذ هي الكاشف الحقيقي عن ماهية الخطاب النقدي.

(٢)

يكشف تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٥٢ - ١٩٦٧) عن تنوع الصيغ النقدية التي طرحوها، سواء أكانوا من نقاد التيار الوضعي أم التيار الماركسي، وتتمثل هذه الصيغ في: المسرح تمثيل للمجتمع، والمسرح الهادف، والانعكاس، والاشتراكية في المسرح، وليس التنوع في تلك الصيغ إلا دالا على مسعى أولئك النقاد إلى ملاحقة تغيرات الواقع المصري في حركته الشاملة ـ سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا وأيديولوجيًا ـ نحو تحقيق صورة من صور "الإصلاح". وسنتوقف هنا عند صيغتي "المسرح الهادف" و"الانعكاس".

(٢/١)

تمثل اجتهادات مندور التي تتجلى في صيغة الأدب/ المسرح الهادف أو الملتزم نموذجًا لناقد التيار الوضعي الذي سعى بعد

معركة ١٩٥٤ بين جيل الرومانسيين (طه حسين والعقاد) وجيل الاجتماعيين الجدد (العالم وأنيس ومَنْ وافقهم) إلى صياغة خطاب يؤطر المهمة الاجتماعية للأدب/ المسرح، وعلى الرغم من أن بعض عناصر تلك الصيغة التي طرحها مندور تلتقي مع ما طرحه عبد القادر القط في فترة معاصرة له[٢٠]، فمن الواضح أن خطاب مندور ربما كان أقدر على "التبرير" النظري، فمندور في صياغته لتلك الصيغة كان يستند إلى وعي "حاد" بالمهام الاجتماعية المتعددة التي يؤديها المثقف ــ كاتبًا كان أم ناقدًا ــ كما كان يؤسس خطابه على أساس التمايز المفهومي بين المصطلحين المحوريين في نقده (منذ منتصف الخمسينيات)، وهما مصطلحا "الواقعية النقدية"، "الواقعية الاشتراكية"، وإن بدا أن ثمة تحولين لافتين في صياغة مندور لذلك التمايز[٢١].

ويؤسس مندور تمييزه المفهومي بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية على أساس تصوره لماهية كل منهما ــ من حيث علاقتهما بالكاتب في المقام الأول، وعلاقتهما بالواقع الذي يصورانه في المقام الثاني ــ وعلى أساس تصوره المهمة التي يؤديها الأدب/ المسرح في إطار كل منهما، فالواقعية النقدية عنده (نظرة خاصة إلى الحياة، نظرة متشائمة لا تؤمن بالشرف أو المثالية، وترى أن الشر هو الغالب على الحياة. وهي على هذا الوضع مذهب محزن "....." وهذه الواقعية تشق الحجب عن حقيقة الحياة ولكنها لا تبذل جهدًا لتغييرها أو تحطيمها، أو إصلاح فاسدها؛ لأنها ليست فنًا كاشفًا، ومجابهة للواقع الدفين مهما يكن مؤلمًا)[٢٢].

وإذا كان مصطلح "الواقعية النقدية" قد نشأ أساسًا في خطاب النقد الماركسي ليشير إلى نمط الواقعية التي أنتجها أدباء برجوازيون نقدوا المجتمعات البرجوازية من داخلها[٢٣]، مما يشير إلى أن هذا

المصطلح سواء في نشأته الأولى، أو دلالته الأساسية، يرتبط بمنظور تاريخي وأيديولوجي محدد هو المنظور الماركسي ــ فإن خطاب مندور لم يدرك العلاقة بين دلالة المصطلح والمنظور الذي صيغ على أساسه؛ ولذلك كان توصيفه للمصطلح ــ لاسيما فيما يتعلق بماهية تلك الواقعية لا في مهمتها ــ توصيفًا مُسطّحًا له، وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ــ عند مندور ــ لا تختلف عن مثيلتها الواقعية النقدية في كونها (تكشف عن حقيقة هذا الواقع)[٢٤] فإن اختلافها يتبدى في أنها (أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، "........" و"إنها" وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير، وأن يضحي في سبيله بكل شيء في غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة)[٢٥].

ومن الواضح أن كل السمات "الإيجابية" "الخلاقة" التي أسندها خطاب مندور إلى تلك الواقعية الاشتراكية (مثل: تغليب الخير، والثقة بالإنسان وقدراته، والتفاؤل، الإيمان بإيجابية الإنسان) تنتمي ــ فيما عدا أولها ــ إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية، لكنها تفقد دلالتها الحقيقية حين يتم تقديمها تقديمًا قائمًا على إزاحة المنظور التاريخي والأيديولوجي القارّ في مفهوم الواقعية الاشتراكية والذي تتحدد على أساسه الدلالات الحقيقية لتلك الجوانب في خطاب النقد الماركسي[٢٦].

إن تلك الإزاحة التي تتجلى في خطاب مندور حول الواقعية الاشتراكية إنما تتجاوب مع تركيزه على أن تلك الواقعية الاشتراكية تعتمد على تصوير (ما يمكن أن يحدث) وبذلك لا تخرج عن المعقولية[٢٧]، ومن ثم يصبح أدبها (أدبًا معقولا مشاكلا للحياة، وبالتالي صادقًا)[٢٨]. وليس ذلك الفهم الذي قدمه مندور للواقعية الاشتراكية سوى فهم أخلاقي كلاسيكي[٢٩] يقوم على

إخضاعها لمقولة من المقولات الجوهرية في خطاب مندور النقدي، وهي مقولة المشاكلة أو مشابهة الفن لواقع الحياة[٣٠]، تلك المقولة التي كان مندور يفسرها دائمًا، تفسيرًا كلاسيكيًا ينزع إلى فهم المشاكلة بوصفها الملامح الإنسانية الثابتة التي يشترك فيها البشر معظمهم أو كلهم، والتي تتعالى على الزمان والمكان، بينما قدم لوكاتش ـ في فترة معاصرة لمندور ـ فهمًا لتلك المشاكلة في إطار مقولة الممكن؛ الممكن الذي يتشكل من الجوانب المجردة والعينية في حياة الإنسان الاجتماعي، وتكوّن هذه الجوانب ـ في ترابطها واختلافها وتناقضها ـ حقيقة الحياة؛ ولأن ذلك "الممكن" يجمع بين العام والخاص، المشترك، والنسبي الناتج عن مرحلة تاريخية اجتماعية محددة فإنه يصبح (أغنى من الواقع)[٣١]. وإذا كان الأدب الواقعي يصور ـ بوصفه انعكاسًا أمينًا للواقع الموضوعي ـ الممكنات المجردة والعينية للإنسان في تناقضها واتصالها الحقيقي[٣٢] فإن ذلك التصوير يعتمد على أن حقائق الحياة وقواها الموضوعية تشكل الشرط الضروري، إذ إن تلك الحقائق تعتمد على أن حقائق الحياة وقواها الموضوعية تشكل الشرط الضروري للممكن؛ إذ إن تلك الحقائق ذات طبيعة تاريخية اجتماعية، وبذلك يتطلب تصوير الممكن (تصويرًا لإنسان محدد في علاقات محددة بالعالم الخارجي)[٣٣].

ولقد أسس مندور على تمييزه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية صيغ: الأدب الهادف، المسرح الهادف، والمسرح الملتزم، وفي صياغته ارتكن إلى التوفيق ليجمع بين بعض ما تدعو إليه الوجودية وبعض ما تدعو إليه الاشتراكية، ولقد حدد مندور ما يأخذه من الوجودية بأنه دعوتها (إلى التحرر الأخلاقي من القيم المتوارثة البالية)[٣٤]، ولكنه ـ لتوفيقيته الأخلاقية ـ

رفض المضي مع هذه الدعوة إلى نهايتها معللا ذلك بأن في ماضينا ما هو خير (= الدين)، ولا نستطيع التخلي عنه[٣٥]. بينما حدد مندور ما يأخذه من الواقعية الاشتراكية بأنه (النظر إلى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد)[٣٦]، ولكنه لم يرفض أن تكون تلك الواقعية الاشتراكية نقدية أيضًا بشرط ألا يؤدى ذلك النقد إلى اليأس أو القنوط أو التشاؤم[٣٧]، ويتجاوب ذلك مع ما كان مندور يكرره دائمًا من أن التفاؤل عنصر أساسي في الواقعية الاشتراكية.

لقد شكل مندور صيغة الأدب الهادف والمسرح الهادف تشكيلا قائمًا على التوفيق بين عناصر مختلفة من خطابات متناقضة، دون أن يقتدر خطابه على إدراك أن التوفيق ــ إن كان سبيلاً لتشكيل صيغة نقدية أو فكرية ــ فإنه لا بد من أن يستند إلى الوعي النقدي بدور كل عنصر من هذه العناصر في سياقه الأصلي ــ نظرية كان أم خطابًا ــ مما يحدد ــ ويحدُ أيضًا ــ إمكانات إخراج ذلك العنصر من سياقه الأصلي وضمه إلى سياقٍ جديد مغاير، ولكن مندور في تشكيله لصيغتيه النقديتين ــ ارتكانًا إلى التوفيق ــ كان يبرر مسعاه هذا بتصوره هو لاحتياجات الواقع المصري، ومن ثم لم ينف الحاجة إلى "واقعية البناء"، لكنه كان يتكئ كثيرًا على واقعية النقد من منطلق (أن وضعنا الراهن لا يبيح لنا أن ندعو إلى التفاؤل المطلق، وأن نصدف عن واقعية النقد والكشف عن نقائص النفس وأوضارها، وما دام مجتمعنا لا تزال فيه الشخصيات الفاسدة أو السلبية أو الانهزامية، فإنه من الحمق السكوت عنها، أو لوم من يصورونها من أدبائنا وفنانينا، وذلك بحكم أنها لا تزال جزءًا من واقع حياتنا، وإنكار الواقع لا يمحوه، ومن باب أولى لا يمحوه الصمت عنه)[٣٨].

ولقد برزت صيغة الأدب الملتزم/ المسرح الملتزم في خطاب مندور فيما أسماه هو نفسه مرحلة النقد الأيديولوجي[٣٩]، ولا تكاد

هذه الصيغة تختلف عن صيغة الأدب الهادف/ المسرح الهادف إلا في تحول مندور الناقد من موقف الشارح المفسر فقط، إلى موقف جديد أقرب إلى موقف "الداعية" أو ما يسميه هو التوجيه، دون أن يتخلى عن الشرح و"التفسير"، مما جعله يفسر التزام الكاتب بأنه يعني ضرورة استجابة الكاتب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، ولكي يتحقق ذلك يجب ـ فيما يرى مندور ـ أن يدرك الكاتب ـــ أولا ـ وضعه الحقيقي في المجتمع ومسئوليته إزاءه(٤٠)، بينما يصبح الناقد هو المفسر الشارح لتلك المسئولية.

ولقد اكتملت صيغ مندور النقدية المختلفة بعدد من المقولات الأساسية في خطابه، ومن أهمها مقولتان؛ تدعو أولاهما إلى تقديم المضمون، بينما تؤكد أخراهما على ضرورة الاهتمام بـ"الصياغة الفنية"، إذ إن القيم الفنية والجمالية عند مندور ليست سوى وسيلة لتوصيل المضمون (فالأدب والفن بغير القيم الجمالية، لا يفقد طابعه الجمالي المميز فحسب، بل يفقد أيضًا فاعليته؛ لأن تلك القيم الفنية والجمالية هي التي تفتح أمامه العقول والقلوب)(٤١).

وتتكشف هوية الصيغ النقدية وما يرتبط بها من مقولات في خطاب مندور في الآليات النقدية المختلفة التي صاغها أو استخدمها في تحليله للمسرحيات المصرية ـ نصوصًا كانت أم عروضا ـ بهدف إرساء صيغه تلك في سياق النقد الاجتماعي، وفي سياق التلقي الاجتماعي للنقد أيضًا، وثمة مجموعة من الآليات النقدية التي تجلت في نقد مندور للمسرحيات المصرية (١٩٥٧ - ١٩٦٣) في كتاباته المختلفة(٤٢)، وتتقدم آلية تحديد مضمون المسرحية الآليات النقدية في خطاب مندور، وبقدر ما يكشف هذا التقدم عن التجاوب بين هذه الآلية وبين تقديم مندور للمضمون في صيغه النقدية، فإنه هو الذي يفسر،أيضًا، العلاقة بين تلك الآلية والآليات

الأخرى في خطاب مندور؛ بمعنى أن هذه الآلية لتقدمها وفاعليتها في خطابه تحوّل الآليات الأخرى إلى توابع لها، مما يجعل تلك الآلية تؤثر في تلك التوابع أكثر مما تتأثر بها .

ويكاد خطاب مندور يراوح دائمًا بين تلك الآلية وآلية أخرى، وهى آلية تحديد موضوع المسرحية، ولعل العمومية والبساطة "النسبية" اللتين تنطوي عليهما هاتان الآليتان تفسران كثرة تواترهما في خطاب مندور؛ فمسرحية مثل "الناس اللي فوق" هي عرض لقضية اجتماعية (هي قضية التغييرات التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في البناء الطبقي لمجتمعنا، وفى عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث، وبخاصة طبقة "الناس اللي فوق"، وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليها من تغيير لا يمكن أن يتضح إلا باحتكاكها بالطبقتين الأخريين)[٤٣].

وأما موضوع مسرحية "الناس اللي تحت" أو مضمونها فهو (سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة ولا تزال في بلادنا، والتي لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة في حياتنا)[٤٤].

على حين تقدم مسرحية "المحروسة" (معالجة لواقع حياة جمهورنا في ظل العهد الملكي البائد، حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القانون وهيبته إرضاء لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة في مراكز الأرياف التي تقع بها تفاتيش ملكية لا همّ لهم إلا إرضاء "جلالته" وأتباعه وعلى الأصح زبانيته، واعتبار الشعب مجرد بقرة حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم)[٤٥]. وحتى حين تكون مسرحية ما مثل "ملك القطن" ليست ـ

فيما يرى مندور ــ مسرحية بل مجرد لوحة اجتماعية، فإن أهميتها ترجع إلى أن مضمونها يصور (حالة فعلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهادًا مريـرًا لكـي يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك"[٤٦].

وإذا كانت تلك الآلية قد تكررت دائمًا في تعامل منـدور مـع نماذج أخرى كثيرة[٤٧]، فمن الضروري ملاحظة أن خطاب مندور كان يقرن اتكاءه عليها باستخدامه بعض الأوصـاف الجزئيـة أو المبتسرة للإشارة إلى النوع أو المهمة، فتوصف مسـرحية بأنهـا (كوميديا هادفة)[٤٨]، بينما توصف أخـرى بأنهـا (كوميـديا ذات رسالة)[٤٩]، في حين توصف ثالثة بأنها ذات (هـدف اجتمـاعي واضح)[٥٠]. ولما كانت تلك الأوصاف ترتبط ــ من حيث دلالتها ــ بالصيغ النقدية التي يتحرك ــ في إطارها ــ خطاب منـدور، فإنها تصبح بمثابة "المفتاح" الذي يعي المتلقي ــ بواسطته ــ على الفور إيجابية هذه المسرحية أو تلك.

وتبدو آلية وصف الشخصيات الرئيسية ــ أو في معظم الأحيان الشخصية أو الشخصيتين الرئيسيتين ــ وتلخيص الأفعـال التـي قامت بها آلية "ناجعة" تقوم ــ من ناحية ــ بتدعيم آليـة تحديـد المضمون، وتفعيلها في مجال علاقة الخطاب النقدي بالمتلقي، من ناحية أخرى، وتتحقق تلك الفاعلية بتدقيق مندور في تحديد الانتماء الطبقي للشخصية المسرحية؛ إذ إن تحديد ذلك الانتماء وسيلة مـن وسائل مندور للكشف عن مضمون المسرحية، أو رؤية المؤلـف أحيانًا، وتكرار هذه الوسيلة إنما يشير إلى أن القارئ فـي خطـاب مندور هو تصور ضمني مؤداه النظر إلى المسـرحية بوصـفها صورة مصغرة من المجتمع الذي تُشير إليه ــ وهو مجتمع ما قبل ١٩٥٢ دائمًا ــ مما جعل من تحديد الانتماء الطبقي أو الاجتماعي

وسيلة للكشف عن المضمون "النقدي" أو "التقدمي" للمسرحيات التي تناولها مندور، وهذا ما تكرر كثيرًا لدى مندور في نصوص دالة؛ فعنده أن سعد الدين وهبة قد جسد في مسرحيته "المحروسة" سلبيات سلطة ما قبل ١٩٥٢ (هذه السلطة الفاسدة في شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذي لا همّ له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم للتفتيش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التفتيش، وإذا طالبوا به ساقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحبال مسوقين سوق الأغنام)[٥١]. بينما يتبدى ـ عند مندور ـ أن نعمان عاشور في مسرحيته "الناس اللي فوق" (يرى أن الطبقة الوسطى هي التي استطاعت الثورة أن تحرر عقليتها من رواسب الماضي وبخاصة الجيل الجديد من أبناء تلك الطبقة؛ وذلك لأننا وإن كنا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لا تقبل أن تتزوج بنتها جمالات من أنور ـ بحكم تقدمها في السن وتحجر عقليتها ـ إلا أن جمال وحسن يرحبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنف أمهما التي لا تزال متخلفة عن ركب الزمن)[٥٢]، وليس هذان النصان سوى نموذجين لتلك النصوص المتكررة بكثرة لدى مندور[٥٣].

ولم يقتصر بروز آلية وصف الشخصية المسرحية على المقالات التي تناول فيها مندور عروضًا مسرحية، بل شاعت أيضًا في تناوله نصوص المسرحيات[٥٤] مما يدل على فعاليتها في خطابه النقدي.

ومن الواضح أن تعامل خطاب مندور مع الشخصية المسرحية باعتبارها وسيلة لتحديد مضمون المسرحية قد تبدى في آلية أخرى استخدمها مندور كثيرًا، هي آلية الاستدلال بشخصية حامل الرأي،

وإذا كان مندور قد بيّن ــ قبل أن يتحول إلى النقد المسرحي التطبيقي ــ أن كاتب الكوميديا يستطيع أن يجعل إحدى شخصيات مسرحيته تنقل آراءه إلى الجمهور، وأن هذه الشخصية تسمى حامل الرأي[٥٥] ــ فإنه قد استخدم آلية الاستدلال بتلك الشخصية من أجل إثبات "صحة" المضامين التي افترضها للمسرحيات التي تناولها، وبرزت لديه تلك الآلية كلما وجد أن ثمة إمكانية للحديث عن وجود تلك الشخصية في هذه المسرحيات، ولم تتوقف فعالية تلك الآلية في خطاب مندور على ذلك، بل جعل منها مندور وسيلة هادفة إلى إقناع المتلقي "بصحة" استخلاصه لمضامين المسرحيات، فإذا كان نعمان عاشور قد جعل مسرحيته "الناس اللي تحت" تدلل على أن مصر الجديدة (= مصر ما بعد الثورة) خير من مصر القديمة (= مصر ما قبل الثورة)[٥٦]، فإنه قد جعل من الأستاذ رجائي (حامل الرسالة التي أراد أن يؤديها وهي التغير الأساسي الذي طرأ على مصر بفضل الثورة، وجعل منها مصر قديمة ومصر حديثة)[٥٧]. وإذا كان نعمان عاشور في مسرحيته "صنف الحريم" قد أراد أن يعالج (مشكلة مزمنة هي مشكلة تعدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة) [٥٨] فإنه (يعالجها من زاوية جديدة تتمشى مع منطق المرحلة التي نعيشها اليوم فهو لا يُحمّل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء. فقد اتخذ نعمان عاشور في إبراز هذا حيلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبل وهي اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلة للتعبير عن رأيه الخاص، ويسمى النقاد هذه الوسيلة باسم حامل الرأي)[٥٩]. وبعد أن لخص مندور أفعال شخصية نوال/ حامل الرأي في هذه المسرحية أشار إلى صدور بعض التصرفات التي "لا يليق" أن تصدر منها مبيناً أن هذه التصرفات (تذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التي تعبر عن رأى المؤلف في مشكلة تعدد الزوجات وتفشى الطلاق في أسرتها)[٦٠].

صحيح أن استخدام مندور آلية الاستدلال عبر شخصية حامل الرأي قد يرجع إلى ما في تلك المسرحيات من مباشرة ناتجة عن لحظتها التاريخية الاجتماعية، لكن من الصحيح أيضًا أن هذه الآلية ــ في علاقتها بكل الآليات النقدية التي استخدمها مندور ــ تشير إلى أن تصور مندور لكيفية تحقيق مسرحية ما المهمة الاجتماعية إنما يكاد ينصرف إلى المهام والدلالات المباشرة التي يسعى الناقد إلى اقتناصها بآليات باحثة ــ بالدرجة الأولى ــ عن المضمون الذي ينحل ــ بدوره ــ إلى مجرد فكرة أو مجموعة من الأفكار. وإذا كانت مهمة تلك الآليات ــ على مستوى بنية الخطاب النقدي عند مندور ــ الكشف عن المضمون؛ مما يشير إلى تجاوبها مع تقديمه المضمون ــ فإن عدم اهتمام مندور بدراسة أو تحليل الأشكال المختلفة وعناصرها في المسرحيات التي تناولها، إنما يكشف ــ بوضوح ــ عن التناقض بين المسلك التطبيقي، من ناحية، والمقولة الداعية إلى ضرورة الاهتمام بالصياغة الجمالية ــ بوصفها ضمانًا لتحقيق المسرح لمهامه الاجتماعية ــ من ناحية ثانية.

(٢/٢)

لم يكن محمود أمين العالم أول ناقد من نقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٥٢ - ١٩٦٧) يطرح صيغة الانعكاس، فقد طرحها قبله بسنوات لويس عوض الذي قدم، في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥١، هذه الصيغة وطبقها على ظواهر من الأدب الإنجليزي ونصوصه[٦١]، ولكن تأثيره في حركة النقد الاجتماعي حتى نهاية الثلث الأول من الخمسينيات ظل محدودًا. وعلى العكس من ذلك

كان الطرح الذي قدمه العالم وعبد العظيم أنيس (١٩٥٤) لصيغة الانعكاس؛ إذ أتيح له التأثير الواسع في النقاد الاجتماعيين طوال الخمسينيات والستينيات، وليس الأدب/ المسرح عند العالم وأنيس إلا جزءًا من الثقافة بوصفها نتاجًا اجتماعيًا؛ ولذا فإن التصورات التي قدماها حول الثقافة هي المدخل الضروري لتحليل صيغة الانعكاس لديهما.

إن الثقافة عندهما ـــ من حيث هي في ذاتها ـــ (تعبير فكرى، أو أدبي، أو فني، أو طريقة خاصة للحياة)[٦٢]، وهى من حيث علاقتها بالواقع (انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات، فالأساس الذي تقوم عليه الثقافة إذن، ليس شيئًا جامدًا، أو عقيدة محدودة، وإنما هي عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور)[٦٣]. وإذا كان العالم وأنيس قد قدما ـــ في هذا ـــ وغيره من نصوص "في الثقافة المصرية"[٦٤] ربطًا بين الثقافة والعمل الاجتماعي أو العملية الاجتماعية، فإن فهمهما للعملية الاجتماعية ـــ كما يستخلص سيد البحراوى من تحليله للمصطلح في نصوص ومواضع مختلفة من كتابهما ـــ إنما كان محدودًا؛ لأنه أعلى دائمًا من عامل واحد فقط، هو في حالة الثقافة المصرية في الخمسينيات؛ القضية الوطنية[٦٥].

ورغم محدودية تصور العالم وأنيس لـــ"العملية الاجتماعية" فإنهما قد التفتا التفاتة دالة إلى أن الثقافة تتسم بشيء من الاستقلال عن مصدرها، وقد أسسا ـــ على تلك الاستقلالية ـــ مهمة الثقافة، فارتباط الثقافة بالعملية الاجتماعية (لا ارتباط علة بمعلول محدد، وإنما ارتباط تفاعل كذلك "....." يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجهًا فعالا في العملية الاجتماعية نفسها)[٦٦]. وبهذا الفهم يصبح

تقرير مقولة اجتماعية الثقافة ـــ من حيث أصولها المادية وجذورها الاجتماعية ـــ هو المسوغ لتحديد مهمتها الاجتماعية، بحيث تتولد ـــ على مستوى بنية الخطاب ـــ تولدًا منطقيًا من تلك الماهية الاجتماعية، وبذا فإن ضمّ وصفي الناقدين للثقافة بأنها "انعكاس للعمل الاجتماعي" وأنها عامل موجه فعال في العملية الاجتماعية ـــ يكشف عن كون الثقافة نشاطًا إبداعيًا اجتماعيًا يمتلك قدرة على التأثير في الواقع الذي أفرزه، ويكاد هذا الفهم نفسه ينطبق على مهمة الفن/ الأدب/ المسرح، إذ كل منهما أنشطة إبداعية تنعكس عن واقع معين، لكنها ـــ في الوقت نفسه ـــ ذات استقلالية نسبية تمكنها من التأثير فيه، فإذا ما برز السؤال عن كيفية تحقيق الأدب/ المسرح ـــ بوصفه انعكاسًا عن الواقع ـــ مهمته الاجتماعية، فإن الناقدين قد قدما تصورهما الذي يشير إلى دلالة اختيار الكاتب مادته من عناصر مجتمعه ومن علاقاته المتفاعلة (فإن اختياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه في مواجهة هذا الواقع وفي صياغة حركته والتعبير عنه)(٦٧). وبذلك يصبح عنصر الاختيار من تفاصيل الواقع دالا ـــ في ذاته ـــ على تحقيق الكاتب مهمته الاجتماعية، وبما أن الناقدين قد قررا أن (مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية)(٦٨). فإن ماهية الأدب/ المسرح عندهما اجتماعية ـــ بالمعنى المطروح في النص ـــ دون أن ينفي هذا الاعتراف بخصوصية الكاتب اعترافا يتبدى ـــ من ناحية ـــ في نظرة الكاتبين إليه ـــ في بعض تطبيقاتهما في هذا الكتاب ـــ بوصفه معبرًا عن طبقته، ويرتبط هذا ـــ من ناحية أخرى ـــ ببعض إنجازات النقد الماركسي في الخمسينيات، وإن ظلت نصوص الكتاب كاشفة عن بعض الملامح السلبية في فهم الناقدين لهذا الأمر(٦٩).

ومن الملاحظ أنه إذا كانت بعض التصورات التي قدمها الناقدان ـ والتي تبدت في الفقرات السابقة ـ قد أفادت ـ إلى حد ما ـ من التصورات الماركسية حول مصدر الأدب/ المسرح، فإن خطاب العالم وأنيس في "في الثقافة المصرية" كان يتحاشى استخدام مفاهيم ماركسية صريحة، وهذا ما يفسر، مثلا، عدم اقتدار العالم وأنيس على طرح الفهم الطبقي للأدب/ المسرح طرحًا مباشرًا وصريحًا، على عكس ما قدمه لويس عوض سواء في مقدمته لـ"بروميثيوس طليقًا" ١٩٤٦، أو في "في الأدب الإنجليزي الحديث" ١٩٥١.

ولقد أخذت بعض الملامح الماركسية تظهر، بوضوح، في خطاب العالم وأنيس حين أخذا يبينان كيفية تحقيق الأدب/ المسرح ـ بوصفه انعكاسًا ـ مهمته الاجتماعية، من منظور علاقة الكاتب بما يكتب والمصدر الذي يعتمد عليه (الواقع أو المجتمع)، فأنيس يؤكد أن من (واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليًا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب ـ في مصر مثلا ـ لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبًا قاهريًا، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه)[٧٠]. فالتأكيد المطروح، هنا، عن ضرورة وعى الكاتب الصريح بالقوى الاجتماعية، مع امتلاكه نظرة مترابطة إلى العالم/ المجتمع ـ يعد عنصرًا من عناصر خطاب النقد الماركسي، فهذا العنصر هو الأساس الذي يتحقق به الالتزام ـ حسب الفهم الماركسي والذي يتمثل في قدرة الكاتب على اكتشاف القوى التقدمية في مجتمعه أو واقعه. وفهم

سيرورة هذا الواقع نحو المستقبل الذي تحقق فيه تلك القوى وجودها، ويمثل الإلحاح على ذلك الالتزام عنصرًا متواترًا ـ بقوة ـ في خطابات النقد الماركسي منذ تطبيقات ماركس وأنجلز القليلة، ومرورًا ببليخانوف وانتهاءً بالنقاد الماركسيين الأوربيين المعاصرين للعالم وأنيس(٧١).

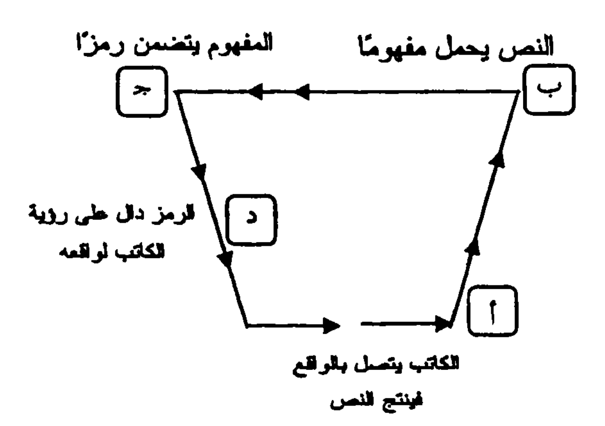
وإذا كان الناقدان قد بيّنا في سياق شرحهما للالتزام ـ الذي لم يشيرا إليه صراحة ـ ضرورة امتلاك الأديب نظرة متكاملة إلى العالم/ المجتمع، فإن هذه المقولة قد أفرزت مقولة أخرى عن ضرورة أن يربط الأديب تجربته الفردية بالواقع العام لمجتمعه(٧٢). ولقد أخذت تلك المقولة الأخرى تمارس دورًا فعالا في خطابهما على أكثر من مستوى؛ إذ تحولت على مستوى صيغة الانعكاس ـ بوصفها تأطيرًا للمهمة الاجتماعية للمسرح ـ إلى شرط ضروري من شروط مهمة الأدب/ المسرح الاجتماعية، بينما أدت ـ على مستوى الآليات النقدية ـ إلى بحث الناقد عن مسالك الربط بين العام/ الواقع/ المجتمع من ناحية، والخاص/ النص/ العمل الفني من ناحية أخرى .

إن السياق الاجتماعي الذي طرح فيه العالم وأنيس صيغة الانعكاس هو الذي يفسر تأثيرها في خطاب النقد الاجتماعي المصري طوال الخمسينيات والستينيات مقارنةً بمثيلتها عند لويس عوض (١٩٤٦ - ١٩٥١)؛ إذ كانت صيغة العالم وأنيس تؤطر للالتزام الاجتماعي في لحظة كانت فيها بعض الشرائح الاجتماعية والسلطة تنحو نحو ذلك الهدف، دون أن يعنى هذا ـ مطلقًا ـ أن ثمة تواطؤًا بينهما. ولكنه يعنى أن بعض دعوات تلك الشرائح كانت متجاوبة مع دعوات السلطة، ثم اقتران تقديم هذه الصيغة بمعركة نقدية مع جيل قديم من نقاد التعبير/ الرومانسية، وتناول العالم وأنيس نصوصًا وظواهر مصرية، بعكس لويس عوض الذي طرح خطابه في صمت، ودون أن يثير معارك، وتناول نصوصًا وظواهر

أوروبية، فضلا عن أن ظروف النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض ــ في بداياته ــ أن ينالها(٧٣).

(٢ــ٢/ ٢)

وتكشف كتابات العالم في النقد المسرحي (١٩٥٤ - ١٩٦٧) التي كان يسعى فيها إلى تطبيق صيغة الانعكاس عن بروز عدة انتقالات فيها، مما يعكس نمطًا من أنماط التغير في الآليات النقدية التي كان يتكئ عليها، وتتبدى الانتقالية الأولى في مقاله عن "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم(٧٤)، وفيه يعتمد العالم على آليتين نقديتين: آلية البحث عن المضمون الذي تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعي، وفى الآلية الأولى لا يستخدم العالم مصطلح الفكرة ــ الذي تواتر لدى مندور ولويس عوض ــ وإنما يستخدم مصطلح "مفهوم" الذي قد يماثل "النظرة إلى العالم" وهى المقولة التي طرحها في تصوراته النظرية، ولهذا "المفهوم" عند العالم دلالة و دلالات يسميها "رمزًا"، والرمز هو الدال على رؤية الأديب لواقعه، وتتشكل العملية التفسيرية على النحو التالي:



ومثل هذا التصور قد يشير إلى أن العالم يدرك أن ثمة وسائط بين منتج النص وواقعه، وأن الكاتب/ المنتج يدرك الواقع عبر تلك الوسائط، ولكن كيفيات استخدام العالم لآلياته النقدية تشير إلى أن مثل هذا الفهم لم يكن واضحًا لديه بدرجة كافية، فالآلية الأولى يحققها العالم عن طريق تلخيص المسرحية بإيجاز، ليستخلص المفهوم أو المفاهيم التي يقدمها الحكيم، ويصل إلى أن الفقدان والحرمان والضيعة هي المفاهيم الأساسية للزمن عند توفيق الحكيم(٧٥). وباستخلاصه هذه المفاهيم توصل إلى أن الزمن عند الحكيم يحمل دلالة ذاتية، أي أنه استخلص أن فهم الحكيم للزمن ذاتي، ولكن العالم لم يلتفت إلى الجذور الاجتماعية لذلك الفهم الذاتي، على نحو ما يمكن أن نجد لدى لوكاتش ـ في فترة معاصرة للعالم ـ من بحث عن الجذور الاجتماعية للرؤية، كما في دراسته عن "أسس رؤية العالم عند الطليعية"(٧٦).

وإذا كان العالم قد بيّن كيفية تجلى ذلك الفهم الذاتي عند الشخصيات الرئيسية، حيث بيّن أن كلا منها كانت مَعْنية بعلاقتها الفردية بالعالم، ومن هنا لم تعد الحياة عند تلك الشخصيات (عملية وجهدًا ومشاركة)(٧٧) فإن العالم قد طرح مفهومه البديل للزمن بوصفه (عملية موضوعية خلاقة)(٧٨). وعبر التعارض بين المفهومين يتكشف للمتلقي أن خطاب العالم مَعنيّ بالكشف عن عدم صلاحية مفهوم الحكيم للزمن..... حينئذ تبرز الآلية الثانية: اكتشاف كيفية عكس النص للواقع الاجتماعي، واللجوء إلى هذه الآلية يؤدى ـ من منظور علاقة الناقد بالمتلقي ـ إلى إقناع المتلقي "بصحة" تفسير الناقد، ويحقق العالم آليته تلك عن طريق اللجوء إلى معارضة المسرحية ـ والتي تحولت إلى مفهوم ـ بواقعها السياسي الاجتماعي؛ فيقدم غرضًا مطولا ـ في حدود

المقال الصحفي ــ لأهم الأحداث السياسية التي ميَّزت الفترة التي كُتِب فيها النص[٧٩]، وإذا كان العالم يلتفت إلى بعض القوى الاجتماعية الإيجابية في تلك الفترة، فإنه ــ وهذا ما تجب ملاحظته ــ لا يتحدث عن طبقات أو قوى طبقية، ولا يشير إلى صراع طبقي، بل لا ترد كلمة الطبقة أو مشتقاتها سوى مرة واحدة فقط وصفًا لمفاهيم الكتلة الشعبية (= حزب الوفد)[٨٠]، ثم يربط العالم بين مفهوم الحكيم للزمن وبين الواقع ليصف المسرحية بأنها (مأساة مصر بحق، ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصر التي ترى الزمن عدمًا أسود لا حركة للتطور والنمو والنضج)[٨١]. ولهذا فهو ينتهي إلى وصف المسرحية بأنها (من الأدب الرجعي، الذي وإن عكس جانبًا من الحياة المصرية، فإنه لا يشارك في حركتها الصاعدة بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة)[٨٢]. وإذا كان وصف "الرجعي" ــ في خطاب العالم ــ يشير إلى عدم التزام الكاتب، فإن العالم ــ مع هذا ــ لم يقدم نقدًا ماركسيًا ــ حتى بالمعنى التقليدي ــ إذ لم يكشف عن الأساس الاجتماعي لرؤية الحكيم للزمن، ولم يبن أو حتى يلتفت إذا ما كانت رؤية الحكيم لها علاقة برؤية طبقته أو شريحته، ولم يتوقف أيضًا عند علاقة رؤية الحكيم بالوضع التاريخي لطبقته أو شريحته؛ ولذا أصبح النص لديه دالا على صاحبه أو منتجه، ولعل هذا ما يشير إلى أن الآليات النقدية تكشف عن كون العالم ــ في بداياته النقدية ــ ناقدًا تعبيريًا[٨٣]، تتدعم تعبيريته النقدية ــ ليس فقط من الربط المباشر بين النص ومنتجه ــ ولكن أيضًا من عدم اقتدار خطابه على تحليل الشكل أو بعض عناصره، إذ لم يقدم سوى ملاحظات عامة لا تزيد عن أن تكون مجموعة من الانطباعات العامة، والأحكام الجزئية غير المبررة دائمًا، والمفتقدة دومًا إلى أية أمثلة، والقائمة على عدد من التعبيرات غير الدالة

نقديًا، وإن كانت ذات إيحاءات شعورية أو عاطفية من قبيل: افتقاد المسرحية إلى (التماسك الفني)، وافتقاد منطق العلاقات الداخلية فيها إلى (الصدق الإنساني)، ووصف جمال المسرحية بأنه (جمال شاحب "......" مريض)[٨٤].

(٣ ـ ٢/٢)

وتتمثل الانتقالة التالية في نتاج العالم النقدي الكاشف عن تطبيقه لصيغة الانعكاس في نقده لعدد من النصوص والمسرحيات المصرية (١٩٥٦ - يناير ١٩٥٩)، والنموذج الممثل لهذه الانتقالة هو نقده لمسرحيتي نعمان عاشور: "الناس اللي تحت" و"الناس اللي فوق"[٨٥]، وهو نقد يدور حول النصين لا العرضين.

ويتبدى أن ثمة تغيرًا واضحًا في بعض الآليات النقدية التي استخدمها العالم، وكيفية استخدامه لها، ويرجع الأمران معًا إلى طبيعة اللحظة التاريخية التي قدمت فيها المسرحيتان وتتصدر آلية القياس آليات العالم النقدية، وتعني قياس النص على الواقع الاجتماعي، وإن تجلى هذا القياس بصورة واضحة في مضمون النص أو رؤية الكاتب، فالعالم/ الناقد يمتلك ـ بداية ـ تصورًا ضمنيًا لما يحدث في الواقع المصري ودلالته، ثم يتوجه صوب النص/ المسرحية ليفتش عن كيفية رؤية النص أو الكاتب لذلك الواقع؛ ولأن هاتين المسرحيتين ـ حسب العالم ـ تصوير للصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة في المجتمع المصري، فإن العالم يخلع عليهما وصفًا إيجابيًا، إذ هما عنده (استجابة فنية لواقعنا الاجتماعي)[٨٦]. ولكن سؤالا عن كيفية حدوث هذه الاستجابة، لا بد أن تلفتنا إجابته إلى أن العالم يحاول أن يصوغ أو

يستخدم تصورًا ما عن الصراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها ـ من ناحية ـ من الكشف عن كيفية عكس المسرحيتين الواقعَ، ويقتدر بها ـ من ناحية أخرى ـ على الحكم على المسرحيتين رؤيويًا وجماليًا، ورغم جدة استخدام هذه الأداة المفهومية التحليلية ـ على مستوى التطبيق النقدي لدى العالم ـ فإن العالم يخضعها لواحدة من المقولات الجوهرية في خطاب الاجتماعيين، وهى مقولة تقديم المضمون على الشكل، وهذا ما يتجلى في "النصيحة" التي يقدمها العالم إلى كاتب تلك المرحلة بألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية وإنما عليه أن (يتعمق علاقاتنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحي، ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة، ثم يجسد هذا الصراع في نماذج وشخصيات صادقة، ويقيم منها أحداثًا ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فني على درجة كبيرة من الجودة)(٨٧).

وبما أن الصراع هو الأداة الجديدة ـ على مستوى صياغة النص من لدن الكاتب ـ وعلى مستوى إدراك النص من لدن الناقد، فإن فعاليته تتأكد من ملاحظة أنه هو أيضًا العنصر الجوهري في مفهوم الثورة الذي يطرحه العالم في هذا المقال، فالثورة، عنده، صراع اجتماعي يدور في أطر ومستويات متعددة في حياة المجتمع(٨٨). واللافت أن العالم ـ رغم اهتمامه بالحديث عن الصراع ـ لا يستخدم مصطلح الصراع الطبقي الذي يعد عنصرًا جوهريًا في أي تفسير ماركسي جاد/ حقيقي للمجتمع أو التاريخ، ويتدعم هذا التغييب من ملاحظة أن العالم يبدو مترددًا في استخدامه لمفهوم "طبقة"؛ فأحيانًا يستخدمه صريحًا فيشير إلى الطبقة الأرستقراطية، والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العاملة، بينما

يستخدم تعبير "الفئة" بمعنى الطبقة، والفئات بمعنى الطبقات[٨٩]، وأحيانًا يستخدم هذا التعبير استخدامًا أدق فيشير به إلى جزء أو جماعة من طبقة ما[٩٠].

وليس تجنب العالم الحديث عن "الطبقة" و"الصراع الطبقي" مجرد أمر عارض في نقده لهاتين المسرحيتين، بل هو ملمح متكرر في مقالات أخرى له في هذه الانتقالة[٩١]، وذلك ما يعضد ما بدا في درس نقده لأهل الكهف في الانتقالة السابقة.

ولما كان الصراع عنصرًا فعالا في آلية القياس، فإن الآليات الأخرى ترتبط به، إذ أصبح فهم الصراع أداة أساسية لتقييم بعض عناصر التشكيل الجمالي التي يتوقف أمامها العالم، ورغم عدم تقديم العالم مفهومًا عن الصراع ــ من حيث هو العنصر الأساسي في تشكيل النص المسرحي ــ ورغم تأخيره لتناوله ــ على مستوى بنية مقالته النقدية[٩٢] ــ فإن العالم ينطلق من تصور عام ــ لا يتحدد بمصطلح معين، ولا يقيد بفهم محدد ــ مفاده ضرورة اشتمال المسرحية على صراع شامل كبير تتمركز حوله خيوط المسرحية، وغياب مثل هذا الصراع أدى ــ فيما يرى العالم ــ إلى جمود الشخصيات وتسطحها[٩٣].

وإذا كان العالم قد رصد كل الصراعات الجانبية، في هاتين المسرحيتين، رصدًا ينصبُّ على تحديد الأطراف، ووصف ما حدث بكلمات مختصرة، وحديث بالغ الإيجاز عن كيفية تجليه في مسالك الشخصيات - دون أن يشير إلى طرائق تشكيل هذا الصراع جماليًا ــ فإنه قد قدم التفاتة مهمة ودالة تشير إلى سعيه إلى الربط بين الصراع ــ من حيث هو عنصر رؤيوي ــ والصراع ــ من حيث هو أداة جمالية في الشكل المسرحي ــ ويؤدى ذلك الربط إلى اكتشاف الناقد والمتلقي ماهية إدراك الكاتب

(نعمان عاشور) للصراع الحقيقي في مجتمعه؛ إذ يسجل العالم وجود (صراع غامض خفي) بين "الناس اللي فوق" وقوة أخرى غامضة هي "مصر الجديدة" أو هي (قيم حياتنا الجديدة) التي تمثلت في بعض شخصيات (الطبقات الوسطى والدنيا)، ويتحقق ذلك الصراع (الخفي الغامض في المسرحيتين ولكنه "لم يتمثل فيهما تمثلا كافيًا")[٩٤]، ويقترب العالم، بذلك، من إدراك العلاقة بين افتقاد الرؤية الشاملة لصراعات الواقع الاجتماعي وافتقاد الصراع الشامل في المسرحية، ولكن ما يضعف من قيمة ذلك الإدراك هو عدم قدرة منتج الخطاب/ العالم على إثباته عبر تحليل طرائق تشكيل الصراع كأداة جمالية، من ناحية، وعناصر رؤية الصراع الاجتماعي لدى الكاتب ـــ والتي تنتمي إلى أيديولوجيته ذات الأصول الطبقية/ الاجتماعية، من ناحية أخرى.

ولما كان تقديم المضمون مقولة جوهرية من مقولات خطاب الاجتماعيين، فإن آليات تحليل الشخصية المسرحية تتولد ـــ على مستوى العملية النقدية ـــ عن هذه المقولة، ثم تعود ـــ تلك الآليات ـــ إلى تدعيم هذه المقولة على مستوى الدلالة أو المغزى الذي يستنبطه الناقد من المسرحية، فالعالم لا يحلل تكوين الشخصية المسرحية. ولا يتوقف ـــ إلا فيما ندر ـــ أمام آليات تشكيلها، بل يعرض شخصيات المسرحيتين عرضًا موسعًا، ويقسمها تقسيمًا مضمونيًا، أي تبعًا لانتمائها إما إلى الماضي (= ما قبل الثورة)، وإما إلى الحاضر (= الثورة) ولكن العالم ـــ مع هذا ـــ لا يجرد الشخصية المسرحية بحيث يجعلها مجرد تعبير عن فكرة أو مجرد رمز اجتماعي أو طبقي أو سياسي، بل يرى ضرورة تصوير العالم الاجتماعي المعقد، المتراكب من حيث علاقاته المتداخلة، والذي تنتمي إليه الشخصية، وتحقيق ذلك هو شرط نجاح الكاتب

في إقناع المتلقي بإنسانية الشخصية؛ فالشخصية، إذن، فرد ذو تاريخ اجتماعي هو الذي أنتجها بقدر ما أثّرت هي فيه[٩٥].

وفي هذا يختلف العالم عن مندور الذي كان إلحاحه يقع، دائمًا، على مطابقة الشخصيات للممكن والإنساني العام أكثر مما يقع على ضرورة تفريد الشخصية والإقناع بها عبر تصوير تاريخها الاجتماعي تصويرًا فنيًا، بينما يكاد العالم يلتقي مع مندور في النظر إلى أن بعض الشخصيات قد يتمثل دورها في نقل رؤية الكاتب نقلا مباشرًا، وبما أن تلك الرؤية قد لا تختلف كثيرًا عن الرؤية الاجتماعية للعالم الناقد؛ فمن الضروري ــ إذن ــ أن يهتم العالم بعرض أفكار هذه الشخصيات أو تلخيصها، أو نقل بعض تعليقاتها الدالة على رؤية الكاتب لواقعه، وهذا ما يظهر بوضوح في تعامله مع شخصيتي "عزت" و "حسن"[٩٦].

إن قرن تحليل العالم لأهل الكهف بتحليله لـ"الناس اللي فوق" و"الناس اللي تحت" يشير بوضوح إلى أن ثمة تطورًا في خطاب العالم من حيث قدرته على استخدام بعض الآليات النقدية القادرة على الكشف عن كيفية تحقيق المسرحية مهمة اجتماعية ما، ومع ذلك فقد ظل خطابه حريصًا على تغييب الفهم الماركسي الحقيقي لكيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة.

(٣)

إن درس صيغتي "المسرح/ الأدب الهادف" و"الانعكاس" وما يرتبط بهما من مقولات وآليات، بوصفهما نموذجين لخطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي (١٩٥٢ - ١٩٦٧)، يمكن أن يكشف عن عدد من الظواهر التي تتبدى في بنيته العميقة وتتبئ

عن الفعالية الحقيقية له في سعى منتجيه إلى تأسيس فهم للمهام الاجتماعية التي يقوم بها المسرح، فهم يكشف عن دور المؤسسة النقدية ــ ممثلة في نقاد الاتجاه الاجتماعي ــ في القيام بأدوارها تجاه المسرح والمجتمع المصري، وثمة ظاهرتان بارزتان في البنية العميقة لهذا الخطاب تندرج تحتهما كثير من الظواهر المرتبطة بهما، على مستوى إنتاج الخطاب، والمدعمة لهما على مستوى الوظائف المختلفة التي قام بها ذلك الخطاب بوصفه خطابًا استهدف غايات اجتماعية إصلاحية للمجتمع المصري.

وتتمثل الظاهرة الأولى في كون الصيغ النقدية التي طرحها أولئك النقاد حول مهام المسرح صيغًا غلبت عليها الجزئية التي تتبدى في تركيزهم على جانب واحد فقط من جوانب المهمة أو المهام الاجتماعية للمسرح، دون تقديم صيغ شاملة أو أقرب إلى الشمول تدرك الطبيعة النوعية المتراكبة للمسرح أو الظاهرة المسرحية، وتحاول الإمساك بها وتأطيرها في صياغات عميقة، ولقد تدعمت تلك الجزئية بسبب بروز آلية الإزاحة في علاقة تلك الصيغ بالصيغ النقدية الأوروبية المختلفة التي اعتمدها منتجو خطاب النقد الاجتماعي في مصر؛ ولقد تبدى في صيغهم المختلفة (كالمسرح الهادف، والانعكاس، والواقعية الاشتراكية) أنهم كانوا يقومون بالتركيز إما على عنصر أو أكثر من العناصر الأصلية لتلك الصيغ في النقد الأوروبي الذي أنتجها، دون أن يدركوا دور بقية عناصر هذه الصيغة أو تلك في تشكيلها، مما أدى إلى تشويه هذه الصيغ و إفقادها فاعليتها الحقيقية؛ إذ إن تبنى صيغة نقدية ما لا بد أن يرتبط بقدرة المتبنى على إدراك كلية تلك الصيغة ــ في سياقها النقدي الأصلي الذي أنتجها ــ مما يعنى قدرته على نفى بعض عناصر هذه الصيغة نفيًا جدليًا يبرئ الصيغة الجديدة من أن تكون تزييفًا للصيغة الأصلية، فإذا ما تحقق التزييف فقدت الصيغة

النقدية قدرتها على أن تكون صيغة فعالة في الخطاب النقدي الذي استوردها منتجوه، ومن ثم كان تشويه الصيغ النقدية عاملا من العوامل التي تعوق تأسيس الخطاب النقدي تأسيسًا علميًا حقيقيًا، يتيح له أن يؤدى أدواره بفعالية حقيقية في المجتمع.

وتتمثل الظاهرة الأخرى القارة في البنية العميقة لذلك الخطاب في أن الفهم الذي قدمه منتجو ذلك الخطاب لمهام المسرح الاجتماعية هو فهم أقرب إلى أن يكون فهمًا تعليميًا لم يستطع منتجوه أن يجعلوه فهمًا اجتماعيًا حقيقيًا. وإذا كان ذلك الفهم التعليمي يتناقض مع الصيغ والمقولات المطروحة في البنية السطحية لذلك الخطاب (مثل: الأدب الهادف، والانعكاس، ومقولة التأكيد على أن إتقان الصياغة الجمالية هو سبيل تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية) فإن ذلك الفهم قد تجلى بوضوح في الآليات النقدية المختلفة التي استخدمها نقاد هذا الاتجاه أو صاغوها.

إن شرطًا من شروط فاعلية الخطاب النقدي يتمثل في ألا تكون الصيغ النقدية المختلفة فيه صيغًا مجردة، عامة، إنها صيغ لا تكتسب حق الوجود الفعال ــ سواء في الخطاب النقدي ذاته، أو في السياق الاجتماعي لتلقيه ــ إلا حين يقوم منتجو الخطاب بتوليد آليات نقدية تستطيع التدليل على تلك الصيغ، مما يجعل الخطاب النقدي قائمًا على الاتساق بين صيغه وآلياته، ولكن الآليات النقدية التي برزت عند نقاد الاتجاه الاجتماعي (مثل آلية تلخيص المسرحية لإثبات الفكرة، وآلية تحديد الموضوع أو المضمون، وآلية الاستدلال بشخصية حامل الرأي، وآليات قياس النص على الواقع الاجتماعي، وغيرها من الآليات) قد اقترنت دائمًا ــ في البنية العميقة لخطابهم ــ بسعيهم إلى تحديد الدلالات الاجتماعية المباشرة للنصوص المسرحية، وهذا ما يتبدى أيضًا لدى بعض النقاد الاجتماعيين الأوروبيين، فعند "إيما جولدمان" "Goldmann Emma" تبدت آليات

تحديد الفكرة واستخلاصها، وآلية التعامل مع الحوار المسرحي بوصفه تعبيرًا مباشرًا عن الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات المسرحية[٩٧]. بينما يبدو "ليوفنتال LÖewental, leo" أكثر اهتمامًا بدرس بعض الوسائط التي تتوسط بين النص المسرحي والمجتمع، مثل الأيديولوجيا، لكنه لم يكن يولى عناصر التشكيل الجمالي اهتمامًا واضحًا؛ لأنه كان يسعى دائمًا إلى تبيان المهام الاجتماعية المختلفة التي يقوم بها المسرح[٩٨]، دونِ أن يلتفت ــ كثيرًا ــ إلى أن طرائق الصياغة الجمالية هي التي تُمكن المسرح/ الأدب من أن يكون أداة اجتماعية فعالة.

إن ظاهرة استقرار الفهم التعليمي لمهام المسرح الاجتماعية في البنية العميقة لخطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي المصري إنما تعد ــ من حيث شمولها في هذا الخطاب ــ نتاجًا واضحًا لظواهر أخرى أقل شمولا تسرى في هذا الخطاب عند تياريه المختلفين، وأبرز تلك الظواهر ثلاث، هي: عدم اقتدار منتجي هذا الخطاب على إدراك دور الوسائط المختلفة التي توجد بين المسرح/ النص المسرحي والمجتمع، وعدم إدراكهم دور الشكل وأهمية تحليله، نقديًا، للكشف عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، ثم تعاملهم مع العمل الفني/ المسرحي بوصفه تعبيرًا عن كاتبه.

وتمتلك الظاهرة الأولى من تلك الظواهر أهمية واضحة؛ إذ إن إدراك منتجي أي خطاب نقدي وجود وسائط مختلفة بين المسرح/ النص المسرحي، والمجتمع، لا يجعل تحقيقها من المسرح مجرد انعكاس مباشر للمجتمع، وبالتالي لا تصبح مهامه الاجتماعية مهام تعليمية، وإذا كان قد تبدى في تحليل خطاب هؤلاء النقاد أن بعضهم قد أدرك أحيانًا دور بعض هذه الوسائط ــ كما عند لويس عوض في ملاحظاته حول الأيديولوجيا ووظائفها الاجتماعية

المختلفة، أو كما عند العالم في إدراكه أن النص يحمل مفهومًا دالا على رؤية الكاتب ــ فإن ذلك الإدراك، على ندرته، كان ذا تـأثير خافت على نقدهم التطبيقي بحيث كان منتج الخطاب يعود دائمًا إلى الفهم التعليمي.

إن التأكيد على دور الوسائط المختلفة بين المسرح/ النص المسرحي والمجتمع هو عنصر جوهري لاكتشاف المهام الاجتماعية الفعلية التي يقوم بها المسرح، حتى لا تتحول هذه المهام ــ في تحققها الفعلي، أو في تأسيس الناقد لها ــ إلى مهام تعليمية أو تعبيرية، وربما لهذا السبب كان ذلك التأكيد عنصرًا بارزًا في بعض نماذج النقد الماركسي غير التعليمي، كما عند "لوناشارسكى" "Lunacharsky" في دعوته المبكرة ــ والتي تسبق نقادنا بعقود ــ إلى الاهتمام بفهم الوسائط التي تقع بين النتاج الفني والمجتمع، مثل البناء الطبقي والسيكولوجيا الطبقية(٩٩). بينما كان لوكاتش ــ حتى في مرحلته الهيجلية ــ يركز على استخدام مفهوم رؤية العالم بوصفه ــ في جانب من جوانبه ــ وسيطًا بين النص المسرحي والواقع الاجتماعي(١٠٠). وهذا ما طوره ــ بعد ذلك بعقود ــ جولدمان فى درسه لبنية تراجيديا راسين؛ إذ جعل ذلك المفهوم أداة تكشف عن أن العلاقة بين المسرح/ الأدب والمجتمع ليست علاقة مباشرة، وإنما هي علاقة تتحقق عبر التجاوب بين البني الاجتماعية والبني الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح/ الأدب مهمة تعليمية أو اجتماعية مباشرة(١٠١).

وأما الظاهرة الأخرى التي دعمت استقرار فهم منتجي ذلك الخطاب التعليمي لمهام المسرح الاجتماعية، فتتمثل في عدم إدراكهم دور الشكل في تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، من ناحية، وأهمية تحليل الشكل للكشف الفعال عن كيفية قيام المسرح بمهامه تلك، من ناحية أخرى، ولقد وضح في تحليل خطابهم أن

الآليات النقدية المختلفة التي استخدموها كانت ـ في جانب من جوانبها ـ إفرازًا لمقولة تقديم المضمون أو أولويته، وهي المقولة التي كانت تسهّل لهم التدليل على المهام الاجتماعية المختلفة التي يحققها المسرح، وفي هذا الجانب يبدو خطاب أولئك النقاد متراجعًا ـ بشدة ـ ليس فقط عن بعض إنجازات النقد الأوروبي التي أصّلت للمهام الاجتماعية للمسرح عبر تحليل الشكل، ولكن أيضًا عن بعضها الآخر الذي سبق نقادنا بعقود؛ فلوكاتش ـ على سبيل المثال ـ قد تعامل منذ فترة مبكرة من القرن العشرين، مع المشكلات السوسيولوجية للدراما الحديثة على أنها ـ في الأساس ـ مشكلات شكلية، وهو وإن كان قد بدأ بتقرير أن الدراما الحديثة هي دراما البرجوازية فكشف عن المضمون الطبقي لها ـ فإنه قد صاغ مقولة إن (السوسيولوجيا الحقيقية في الأدب هي الشكل)[١٠٢]، مبينًا أن كل تأثير يقوم به العمل الفني يصبح أقوى لأنه يتم بمساعدة الشكل[١٠٣].

إن مقولة تقديم المضمون ـ أو غيره من العناصر الدالة على محتوى العمل الفني ـ قد لا تكون هي بذاتها عائقًا أمام اكتشاف المهمة الاجتماعية للعمل الفني ما دام منتج الخطاب قادرًا على التدليل على العلاقات المختلفة بين "المحتوى" و"الشكل" أو طرائق الصياغة؛ فعلى الرغم من تقديم جولدمان لمفهوم رؤية العالم ـ على مستوى المفاهيم المشكلة لصيغته النقدية ـ فإنه كان يؤكد على ضرورة إدراك الناقد العلاقات المختلفة بين رؤية العالم من ناحية، والعالم الفني المتشكل في النص الأدبي/ المسرحي من ناحية أخرى، والوسائل الجمالية والتكنيك الذي يستخدمه الكاتب، من ناحية ثالثة أو ما يصفه جولدمان بأنه (النوع الأدبي والأسلوب والتركيب والصور، وباختصار: الوسائل الأدبية الأصلية التي يستخدمها الكاتب من أجل أن يشخص عالمه)[١٠٤].

وأما الظاهرة الثالثة فتتمثل في تعامل أولئك النقاد مع العمل الفني بوصفه تعبيرًا عن كاتبه، وقد أدت – من ناحية – إلى تدعيم الفهم التعليمي الذي قدمه خطابهم لمهام المسرح الاجتماعية، كما أنها تعد – من ناحية أخرى – نتاجًا واضحًا لغلبة "الجزئية" على الصيغ النقدية التي طرحوها، وإذا كانت هذه المظاهر قد تبدت في عدد من الآليات النقدية التي استخدموها، فإنها تكشف عن أن القار في البنية العميقة لخطاب أولئك النقاد هو نظرية تعبيرية/ رومانسية تجعل العمل الفني/ المسرحي نتاجًا لمبدعه، دون أن تقتدر على الإدراك الفعال للعلاقات بين ذلك العمل وسياقه الاجتماعي، إدراكًا يؤصل لفهم اجتماعي حقيقي لمهام المسرح الاجتماعية.

ويبدو أن تلك الظاهرة مردُّها سببان؛ يتمثل أولهما في علاقة خطاب أولئك النقاد بخطابات النقد الأوروبي، فمن الواضح أنهم – وضعيون وماركسيون – قد اعتمدوا إما على مقولات النقد التعبيري الرومانسي الأوروبي حيث ربطوا دائمًا بين العمل الفني/ المسرحي ومبدعه أكثر من قدرتهم على ربطه الفعال بسياقه الاجتماعي، أو اعتمدوا على كتابات ماركسية تقليدية – ككتابات بليخانوف وكودويل – ولكنهم كانوا في تطبيقاتهم أقرب إلى النقاد التعبيريين، وفي الحالين أصبح الفهم الاجتماعي الحقيقي قيمة مضافة إلى الفهم التعبيري المتأصل في بنية الخطاب العميقة.

ويبدو أن ذلك ليس سمة خاصة بأولئك النقاد فقط، إذ تشير "ديانا لورينس Lorenz Diana " إلى أن دراسات سوسيولوجيا الأدب في إنجلترا قد ظلت – من الثلاثينيات حتى أواخر الخمسينيات – تهاجم الأعمال الأدبية بسبب مضمونها الأيديولوجي، وتربطها ربطًا مباشرًا بالصراع الطبقي أو الاقتصاد، ولم يتغير هذا المنحى سوى في أواخر الخمسينيات مع ترجمة أعمال لوكاتش وجولدمان وأعضاء مدرسة فرانكفورت(١٠٥).

وأما السبب الثاني وراء تلك الظاهرة فيتمثل في الغلبة الواضحة لخطاب النقد التعبيري الرومانسي على الخطابات النقدية العربية حتى نهاية الستينيات، بحيث لم يستطع كثير من منتجي خطاب النقد الاجتماعي تحقيق قطيعة حقيقية مع كثير من صيغ النقد التعبيري ومقولاته التي أخذت تتسلل إلى كتاباتهم النقدية[١٠٦]، وذلك ما يجب أن يكون موضوع درس مستقل في إطار سوسيولوجيا الأنواع الأدبية الحديثة، وسوسيولوجيا نقد تلك الأنواع، والعلاقة بين نقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية والأنواع القديمة كالشعر الغنائي.

وأيًا ما كانت الظواهر "السلبية" التي تبدت في ذلك الخطاب فإن ثمة منظورًا آخر مكملا لدرسه يتمثل في النظر إليه بوصفه ذا علاقة جدلية بأيديولوجيا النقاد الذين أنتجوه.

(٤)

تمثل الأيديولوجيا مجمل العناصر الفكرية التي أنتجها هؤلاء النقاد قصد أن يفيد منها المجتمع المصري في تحقيق تقدمه، وتشكل هذه العناصر ـ في علاقاتها المختلفة ـ الأفق الذهني الذي يحد حركتها، من ناحية، ويتيح ـ من ناحية أخرى ـ تركيبها لتفي بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون[١٠٧]. وتعد الأيديولوجيا نتاجًا لوضعية الفئة أو الطبقة التي أنتجتها في لحظة محددة من تاريخ المجتمع الذي تنتمي إليه، فهي ـ إذن ـ نتاج ذو تعين تاريخي، ولقد تعددت العناصر المختلفة المسهمة في أيديولوجيا هؤلاء النقاد، من مفاهيم حول العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والقومية

العربية والمصرية، والتعليم، بينما كان الموقف من الحضارة الأوروبية والموقف من التراث الفكري العربي منفردين ـ في بنية هذه الأيديولوجيا ـ من ناحية، وساريين ـ بعمق ـ في كافة عناصرها الأخرى، من ناحية ثانية، وعلى الرغم من تعدد عناصر تلك الأيديولوجيا فقد كان لها هدف أساسي يتمثل في تحقيق التقدم للمجتمع المصري، ولما كان الهدف لا يختلف في دلالته العامة عن أهداف سلطة ما بعد ١٩٥٢؛ فقد كان طبيعيًا أن تتجادل عملية صياغة هذه الأيديولوجيا مع توجهات السلطة، ولكن العامل الأشمل الذي تحكّم في صياغة هذه الأيديولوجيا هو الانتماء الطبقي لهؤلاء النقاد والسلطة (١٩٥٢-١٩٦٧) فهو المحرك الأساسي لتلك العملية، من ناحية، وهو ـ من ناحية أخرى ـ الذي يفسر جوانب التلاقي في الدلالات العميقة التي تنطوي عليها عملية الصياغة تلك.

(٤/١)

تكاد العدالة الاجتماعية أن تكون العنصر الأساسي في أيديولوجيا هؤلاء النقاد، وقد طرحها بعضهم كسلامة موسى ومندور في فترة ما قبل ١٩٥٢، وتمثلت لدى سلامة موسى في تحقيق الاشتراكية ـ والتي تعنى لديه (إلغاء الملكية الفردية)[١٠٨] ـ بالطرق السلمية المختلفة[١٠٩]، أما مندور فقد كان يدعو إلى الإصلاح الذي يستند أساسًا إلى تدخل الدولة في عملية توزيع الثروة بطريق قانوني مشروع، وذلك بإجراءات منها: فرض الضرائب التصاعدية، وتدخل الدولة في النشاط الاقتصادي، وتعميم النظام التعاوني، مما يؤدى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية التي يتمثل هدفها ـ فيما يرى مندور ـ

في حفظ التوازن الاجتماعي بين طبقات الأمة المختلفة، حتى لا تضطرب الحياة الاجتماعية المصرية.[110]

وأما بعد ١٩٥٢ فقد أخذت السلطة تسعى إلى إحداث تغييرات في بنية المجتمع المصري الطبقية، وحاولت تعديل شروط هذه البنية بما يحقق صالح الطبقة الوسطى والعمال والفلاحين، فطرحت صيغة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية ثم صيغة الاشتراكية أو الاشتراكية العربية أحيانا[111]، وترتكز تلك الصيغة الأخيرة على دعامتي الكفاية والعدل، وتهدف إلى تحقيق الحرية الاجتماعية[112]، ولقد تحول الناقد/المفكر كثيرًا إلى شرح هذه الصيغ وتبريرها، دائمًا، ونادرًا ما قام بانتقادها، ومن اللافت أن مواقف نقاد التيار الماركسي كانت هي الأكثر بروزًا في تلك المرحلة، وهذا ما يتجلى ــ على سبيل المثال ــ من تحليل موقفي لويس عوض ومحمود أمين العالم من سعى السلطة نحو تحقيق الاشتراكية ــ سواء بإجراء التأميمات (١٩٦١) أو بإصدار الميثاق (١٩٦٢).

ويسجل خطاب لويس عوض تحولا من تحولاته يتبدى في انطلاقه من منظور اشتراكي ديمقراطي، ومن الجلي أن من أوضح سمات خطاب لويس عوض الأيديولوجي هي قدرته دائمًا على الإمساك بالأساس الفلسفي العام الذي يحكم توجهات السلطة، والبحث عن تجلياته المختلفة فيما تقوم به السلطة من طرح أفكار أو قيام بإجراءات عملية، وإذا كان لويس عوض قد عدَّ قرارات التأميم (١٩٦١) إيذانًا بتحدد نظام ذي ملامح اشتراكية، فإنه قد أكد أن (محور هذا النظام فكرة واحدة تتبلور فيها أهم حقوق الإنسان وواجباته وهى احترام الفرد واحترام المجموع)[113]، أو هما اللذان عدهما لويس عوض وجهين (لمبدأ واحد هو احترام ذات الإنسان سواء في صفته الفردية أو بوصفه عضوًا في المجتمع)[114]. ولقد

شرح لويس عوض هذا المبدأ وقرن شرحه بتحليل الإجراءات المختلفة التي قامت بها السلطة إذ جعل منه (أسّ نظامنا الاشتراكي كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد؛ التوسع في الملكية العامة حيث الملكية الخاصة تهدد حقوق الجماعة، وصيانة الملكية الخاصة حيث الملكية العامة تهدد حقوق الأفراد؛ أقول: هذا هو أسّ نظامنا الاشتراكي كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد؛ لأن هذه التشريعات في جميع أركانها إنما تعبر عن فلسفة واحدة في كل قطاع من قطاعات الحيازة والملكية، فهي لا تفرق في الحيازة والملكية بين قطاع وقطاع، هي تحدد حيازة الأوراق التجارية كما تحدد حيازة الوظائف العامة، وهى تلجأ لهذا التحديد في جميع القطاعات لعاملين رئيسيين: أولهما جنوح فئة قليلة إلى تكديس الحيازات والتضخم بما ينذر بعودة الاحتكار على مستوى مدني بعد أن تخلصت منه الثورة على المستوى الريفي، وثانيهما الرغبة في إشراك أكبر عدد ممكن في حيازة الأرض أو الأوراق المالية أو الوظائف العامة)[١١٥].

وإذا كان لويس عوض قد كشف عن الحاجة إلى الربط بين التوسع في القطاع العام والتوسع في قطاع الخدمات مما يضمن ــ فيما يرى ــ تحقق الاشتراكية[١١٦]، فإن من الواضح أنه إنما كان يقيم منظوره على أساس لا يكاد يختلف عن الأساس الذي طرحه مندور في الأربعينيات من ضرورة مراعاة التوازن بين الطبقات المختلفة في المجتمع، مع فارق وحيد يتمثل في استبعاد البرجوازية الكبيرة أو الرأسمالية من المجتمع الجديد، ومن الواضح أن هذا المبدأ ــ سواء لدى مندور في الأربعينيات أو لويس عوض في الستينيات ــ يتفق تمامًا مع ما كانت تقوم به السلطة من إجراءات نحو تحقيق الاشتراكية اعتمادًا على المبدأ ذاته: مراعاة التوازن

بين الطبقات، من منظور أنها ـ بذلك - تحلُ الصراع الطبقي حلا سلميّا)[١١٧].

ويختلف موقف محمود أمين العالم عن موقف لويس عوض في تفسيره لتجربة تحقيق العدالة الاجتماعية في مصر عبر التحول نحو الاشتراكية؛ إذ إن العالم كان ينطلق من منظور ماركسي واضح، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها هو، ثم يقوم بتطبيقها على التجربة المصرية ليكشف عن الملامح الخاصة التي تميزها. ولما كان العالم قد حدد ما أسماه (القوانين العامة للاشتراكية) فإن ما يتعلق منها بالعدالة الاجتماعية يتمثل في قانونين؛ هما بنص العالم (الملكية الجماعية لوسائل الإنتاج في مقابل الملكية الفردية في النظام الرأسمالي)[١١٨]، و(أن يصبح العمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومي)[١١٩]. وحين حدد العالم ما يراه من (المميزات الخاصة لتجربتنا الاشتراكية) فإنه قد حدد ملمحين يرتبطان بالعدالة الاجتماعية وهما (تحقيق الانتقال إلى الاشتراكية بطريقة تطورية)[١٢٠]، وأن (يصبح العمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومي)[١١٩]. ثم إن الثورة وإن استبقت (معالم للملكية الفردية في بعض المجالات مثل مجال التجارة الداخلية والصناعات الخفيفة إلخ، إلا أنها استعانت بالجمعيات التعاونية الاستهلاكية وإشراف القطاع العام للحد من الاستغلال في هذه المرحلة من الثورة)[١٢١].

ومن الجلي أن ما قدمه العالم من توصيف لكيفية تحول المجتمع المصري نحو الاشتراكية إنما كان يتجاوب ـ في المسألة الزراعية خاصة[١٢٢] ـ مع ما قدمه "الميثاق" من دعوة إلى توسيع نطاق الملكية الفردية مع تدعيمها بالتعاون الزراعي[١٢٣]. ولأن صياغة العالم لما يحدث من تحول في المجتمع المصري قد افتقدت البعد

النقدي، فإنه قد اكتفى بتوصيف ما يحدث دون القدرة علـى إدراك جوهره الحقيقي الذي يتمثل في أن التغيير لم يـؤد إلـى إرسـاء الاشتراكية، بل أدى إلى خلق رأسمالية الدولة مما يعنى ـــ مـن ناحية ــ أن الدولة لا تحل محل رأس المال الخاص فـي التنميـة الاقتصادية بل تساعد على هذه التنمية وتعمل على استكمالها، بينما تدعمت رأسمالية الدولة ــ من ناحية أخرى ــ من عدم سـيطرة المنتجين المباشرين على وسـائل الإنتـاج والعمليـة الإنتاجيـة، وافتقادهم حرية التصرف في الفائض الاقتصادي(١٢٤). ولـم يكـن هذان المظهران سوى نتاج واضح لافتقاد الديمقراطية في الممارسة الاجتماعية والسياسية.

(٢/٤)

لا تنفصل الحرية ــ بصورها المختلفة ــ عن العدالة سواء فـي التصورات الفلسفية الكاشفة عـن طبيعتهـا، أو فـي الممارسـات الاجتماعية والسياسية المختلفة، ويتبدى هذا الترابط لدى اتجاهـات فلسفية مختلفة(١٢٥). ولقد التفت نقاد الاتجاه الاجتماعي إلى العلاقـة بين الحرية والعدالة الاجتماعية، فربطوا في مرحلة ما قبـل ١٩٥٢ بين التحرر السياسي وتحقيق العدالة الاجتماعية(١٢٦)، ولقد مَرَّ طرح أولئك النقاد للحرية (١٩٥٢-١٩٦٧) بثلاثة أطوار، أولها (١٩٥٢-١٩٥٤) إذ تبدى لدى عدد منهم مطالبة السلطة بتحقيق الحرية: حرية العمل السياسي وتشكيل الأحزاب، وحرية الرأي، وكانوا يعللون ذلك بالآثار الإيجابية التي سيجنيها المجتمع من وراء ذلك(١٢٧)، وقد رأى بعضهم أن الحرية والعدالة مبادئ (متجددة تحتـاج إلـى الحراسـة

الدائمة والبعث المتوالي حتى تعم البشر، وحتى تربى الإنسان على أن يكون إنسانًا)[١٢٨]. بينما جدد لويس عوض الدعوة إلى حقوق الإنسان التي تأتى الحرية في مقدمتها، ورأى أن تحديد الحركة الثورية ــ أية حركة ثورية ــ موقفها من حقوق الإنسان وواجباته يمثل صيغة عقد اجتماعي[١٢٩].

ولم يكن من اليسير طرح أولئك النقاد لتلك الدعوات لولا مناخ حرية الرأي "النسبية" التي شهدها المجتمع المصري (١٩٥٢-١٩٥٤)، فلما وقعت أزمة مارس (١٩٥٤)، وانتهت بإقصاء المطالبين بالديمقراطية، أضير بعض أولئك النقاد بشكل مباشر؛ إذ فُصِل لويس عوض، والعالم، وأنيس من وظائفهم بجامعة القاهرة ضمن أكثر من خمسين أستاذًا من المطالبين بالديمقراطية، بينما منع مندور من ممارسة النشاط السياسي نتيجة إصدار سلطة يوليو ١٩٥٢ قوانين تحرم على رجال الأحزاب ومن تولوا الحكم، في فترة ما قبل ١٩٥٢، العمل في مجال السياسة[١٣٠]. وفي ظل ذلك بدأ الطور الثاني لطرح أولئك النقاد مفاهيم الحرية (١٩٥٤-١٩٦١) وفيه نشط ممثلو التيار الماركسي خاصة، وهذا ما تبرزه كتابات العالم ومحمد مفيد الشوباشي خاصة[١٣١]، فقد حاولا تقديم تأسيس فلسفي للحرية على أساس بعض المقولات الماركسية، سواء في تعريف الحرية بأنها (إدراك ووعى بالضرورة من أجل التقدم الإنساني)[١٣٢]، أو في الربط بين الحرية وتعرف المجتمع الضرورات المختلفة ــ اجتماعية كانت أم طبيعية ــ بوصفه شرطًا لتحقيق الحرية، ثم تأكيدهم على ارتباط حرية الفرد بحرية المجتمع من ناحية، وعلى أن تقدم المجتمعات الإنسانية إنما يتحقق بإدراكها للضرورات المختلفة التي تحد من حريتها، من ناحية ثانية، مما سيجعل من انتصار الاشتراكية سبيلا أكيدًا إلى تحقيق الحرية للمجتمع بأسره[١٣٣].

وأما في الطور الثالث (١٩٦١-١٩٦٧) فقد دخلت الحرية في الممارسة السياسية مرحلة حرجة، شاهدُها إحكام السلطة قبضتها على أمور المجتمع المختلفة، ورفضها أصحاب الآراء المخالفة، وهذا ما تجلى في سجن المخالفين أو اعتقالهم أو فصلهم من الأعمال الحكومية، وهذا ما حلّ ببعض نقاد هذا الاتجاه؛ إذ سُجن لويس عوض لمدة عام ونصف العام (١٩٥٩-١٩٦١)، بينما سُجن العالم وأمير إسكندر لمدة خمس سنوات ونصف السنة (يناير ١٩٥٩ يونيه ١٩٦٤) ولكن السجن والاعتقال كان يمثل وجهًا واحدًا من وجوه تلك العلاقة بين الناقد والسلطة، بينما تمثل وجهها الآخر/النقيض في أن كثيرًا من هؤلاء المفصولين من أعمالهم كانوا يعادون ـ بعد الإفراج عنهم ـ إلى أعمالهم، بل كان بعضهم تسند إليه مناصب قيادية(١٣٤). ولقد انعكس ذلك ـ في هذا الطور ـ حيث أصبح الناقد/المفكر مجرد معلق يشرح ما تقوم به السلطة، ليقنع الجماهير به، وقد أصبح الناقد يعتمد على نصوص السلطة كالميثاق ويسعى إلى بسط آرائها، وتقييم ما يحدث في الواقع المصري من خلالها، وثمة شواهد مختلفة دالة على ذلك(١٣٥)، يمكن الاكتفاء منها باجتهادات محمود أمين العالم الذي كان ينطلق من رفض دعوات الحرية الليبرالية وتطبيقاتها سواء في مصر أو في أوربا، ولكنه بدلا من أن يستخدم المفهوم الماركسي للحرية ـ والذي كان يستند إليه دائمًا ـ في كشف تناقضات التحول نحو الاشتراكية في مصر، إذ به يتجاهل تمامًا تناقضات التجربة المصرية ليوهم بخلوها من التناقضات، من ناحية، ويُضخم ـ من ناحية أخرى ـ سلبيات التطبيق الليبرالي للحرية السياسية(١٣٦). وهذا ما قاده إلى تأكيد أن المجتمع المصري قد ذابت فيه الطبقات، أو أنه في طريقه لتخفيف تناقضاتها، ولعل

موازاة العالم لتناقضات التجربة المصرية هي التي قادته إلى تقرير أن طريق الحرية في بلادنا (إنما هو طريق التحالف الثوري لقوى الشعب العامل والتنظيم الثوري القائد، إنه طريق البرلمان الشعبي والمجالس الشعبية، طريق أغلبية العمال والفلاحين)[١٣٧]. ولكن العالم ـ في هذا ـ لم يكن يقدم سوى تكرار لما قرره الميثاق[١٣٨].

(٣/٤)

إذا كانت العدالة والحرية مجرد نموذجين للعناصر المختلفة التي تشكلت منها أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٥٢-١٩٦٧) فإن ثمة علاقات مختلفة تشير إلى التجاوب بين هذين العنصرين/النموذجين وبين الخطاب النقدي الذي قدمه أولئك النقاد، وهذا ما يتبدى في عدد من الظواهر، منها :

- تجاوب الصيغ النقدية المختلفة التي طرحها نقاد هذا الاتجاه مع توجهات السلطة نحو تحقيق العدالة الاجتماعية ممثلة في الصيغ المختلفة من الاشتراكية، ويتجلى هذا بوضوح في أن تبنى السلطة الصريح للاشتراكية بوصفها صيغة فكرية قادرة على حل مشكلات المجتمع المصري قد أتاح لهؤلاء النقاد فرصة الاستناد إليها ـ نقديًا ـ في تقديم صيغ نقدية تؤطر للمهام الاجتماعية للمسرح، مما جعل من الاشتراكية أفقًا ذهنيًا سواء على مستوى الأيديولوجيا أو مستوى الصيغ النقدية لدى أولئك النقاد.
- تركيز نقاد هذا الاتجاه على اقتناص مضامين النصوص المسرحية كان يقترن بانطلاقهم من كون الاشتراكية هي الأفق

الذهني المشترك بينهم وبين كتاب المسرح، من ناحية، وبينهم وبين الجمهور/المتلقي من ناحية ثانية، ولذلك لم يجد الناقد الاجتماعي صعوبة في الخلوص إلى أن مسرحيات النصف الثاني من الخمسينيات وحتى بدايات الستينيات تعكس مضمونًا اجتماعيًا نقديًا يكشف سلبيات مجتمع ما قبل (١٩٥٢) ويبشر بضرورة تحقيق الاشتراكية، وأما حين كانت السلطة قد قطعت شوطًا في طريق الاشتراكية، فقد كان ذلك الناقد يعلن قبوله للأعمال التي تصور ذلك التحول، كما كان يحتفي بأعمال توفيق الحكيم ـ في الستينيات ـ التي رأى ذلك الناقد أنها دالة على إيمان الحكيم بالاشتراكية[١٣٩].

ـ سعى ذلك الناقد دائمًا إلى التعديل أو الإضافة إلى صيغ النقدية عناصر جديدة أو إعادة صياغة عناصر "قديمة" للتجاوب مع ما تطرحه السلطة أو تقوم به، فحين صدرت تشريعات يوليو الاشتراكية (١٩٦١) سعى مندور ـ على سبيل المثال ـ إلى أن يحدد لكتاب المسرح والأدباء مهمتين اجتماعيتين تقترنان بذلك التحول، وتتمثلان في التزام الأديب من تلقاء نفسه، عن طريق نقضه للقيم التي كانت سائدة في المجتمع المصري، والدعوة إلى إرساء القيم الجديدة التي تتبناها السلطة، من ناحية، ومتابعة الروابط الاجتماعية الجديدة ودراستها، من ناحية أخرى، مما يحوّل أولئك الكتاب إلى حراس للثورة ومستقبلها[١٤٠].

وإذا كانت مظاهر التجاوب تلك تتبدى أيضًا بين خطاب أولئك النقاد والعناصر الأخرى في أيديولوجياتهم[١٤١] فإن من المهم الإشارة إلى أن التجاوب الذي تجلت كثير من مظاهره ــ بين أيديولوجيا أولئك النقاد وبين أيديولوجيا سلطة يوليو ١٩٥٢، إنما مصدره هو وحدة الأصول الطبقية لكليهما، إذ ينتمي هؤلاء وأولئك

إلى الشرائح الصغيرة من الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية الصغيرة، وهذا ما يفسر غلبة الإصلاحية على أيديولوجيا النقاد وأيديولوجيا السلطة(١٤٢).

ولكن إذا كان قد تحقق التجاوب بين الخطاب النقدي وأيديولوجيا منتجيه من ناحية وأيديولوجيا السلطة من ناحية أخرى، فإن ذلك التجاوب كان يقابله ــ على مستوى من مستويات الخطاب النقدي ــ تنافر بين هذين الطرفين مصدره محاولة أولئك النقاد درء التعارض بين توجهات السلطة وممارساتها، من ناحية، ومستويات الدلالة في بعض المسرحيات ــ مثل "الفرافير" و"الفتى مهران" ــ التي تتصادم مع تلك التوجهات، من ناحية ثانية، وهذا ما يشكل إشكالية دالة في ذلك الخطاب.

الهوامش

١- من هذه الجوانب: التأثيرات الأوروبية في خطابات النقد العربي الحديث، وعلى الرغم من أن دراسات النقد العربي الحديث - على اختلافها - تشير في ثناياها إلى بعض المؤثرات الأوروبية فإن هذا الجانب ما زال بحاجة إلى مزيد من الدراسة والاستقصاء، ويمكن أن تؤدى الدراسات المستفيضة له إلى تغيير بعض أحكامنا على بعض اتجاهات النقد العربي الحديث وبعض نقاده.

ومنها أيضًا: الكيفيات التي تلقى بها النقاد والاتجاهات النقدية العربية الحديثة الكتابات الكبرى في النقد الأوروبي ليس الحديث أو المعاصر فقط بل القديم أيضًا، ونمثل لذلك تحديدًا بتلقي كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

٢- حول هذا المفهوم لسوسيولوجيا المسرح، انظر:

Georges, Gurvitch: The Sociology of the theatre, in Sociology of literature and Drama, ed. By Elizabeth and Tom Burns, Penguin 1973.

٣- انظر: Fűgen, Hans Nobert: Wege der literatursoziologie, Darmstatd, 1971, S. 25.

٤- انظر أحمد حمروش: خمس سنوات في المسرح، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر والطباعة، مارس ١٩٦٣.

٥- حول كتابات هذا الجيل، انظر : سامي منير حسين عامر: المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي، جزءان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية، ١٩٧٨، ولاسيما الجزء الثاني منه.

٦- حول التجريب عند هؤلاء الكتاب: انظر: حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (١٩٥٠- ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

وانظر أيضًا : سامي سليمان أحمد: التجريب في مسرح محمود دياب، فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

٧- انظر : Bűrger, Peter: Instition Kunst als Literatursoziologische Katogorie, in: Seminar Literatur und kunstsoziologie. Heraugegeben von Peret Bűrger, Suhrkamp. 1978, S.S 360-379

٨- غلب على أولئك النقاد الاهتمام بنقد النوع الأدبي الأساسي في التراث العربي القديم، وفى الممارسة الإبداعية العربية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وهو الشعر الغنائي، وقل اهتمامهم بنقد الأنواع الجديدة كالرواية والمسرحية، بل إن ممارسة الكتابة الإبداعية في تلك الأنواع لم تلق ترحيبًا كبيرًا من فئات اجتماعية متعددة، كما يدل على ذلك اكتفاء محمد حسين هيكل بوضع تعبير بقلم مصري فلاح على الطبعة الأولى من روايته "زينب". كما أن توفيق الحكيم كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التي كان يكتبها للفرق الأهلية في العشرينيات وقبل سفره إلى فرنسا، ومن المنقول عن العقاد أنه كان يرى قراءة الشعر مفيدة بعكس قراءة الرواية.

٩- انظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، جزءان، النهضة المصرية، ط٥، ١٩٨٣، وهو في الأصل المحاضرات التي كان يلقيها بكلية الآداب- جامعة القاهرة، منذ النصف الثاني من العشرينيات.

وانظر أيضًا: أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب: محاضرات ومقالات في الأدب العربي، جـ١، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٣٥، ص ـ ص ١٢٥- ٢١٨.

١٠- انظر : Hall, John: The Sociology of Literature, Longman, London, 1979, p. 101

١١- انظر- على سبيل المثال- أعداد مجلة روز اليوسف في الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٦٧.

١٢- حول هذا الاتجاه، انظر: سامي سليمان أحمد: خطاب النقد المسرحي التفسيري عند شوقي ضيف: الصيغ والعمليات النقدية، المنشور بهذا الكتاب.

١٣- تجلت هذه التصورات في كتابات رشاد رشدي خاصة، انظر- على سبيل المثال- كتابه: ما هو الأدب؟ مكتبة الأنجلو ١٩٦١. وانظر تحليلا لهذه التصورات في دراستنا: الجمالية في النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي، العدد ٦٧، بيروت، مارس ١٩٩٢، من هؤلاء النقاد: فايز اسكندر- لويس مرقص، شفيق مجلي.

١٤- انظر المقالات التالية لرشاد رشدي، في مجلة المسرح:

أ - المجال الدرامي في المسرح المصري، فبراير ١٩٦٤، ص ــ ص ٤ - ٧.

ب- الواقع الدرامي في المسرح المصري، مارس١٩٦٤، ص ــ ص ٥ - ٧.

ج- خط سير المسرح بعد الثورة، يوليو ١٩٦٤، ص ــ ص ٦ - ٨.

وانظر لفاروق عبد الوهاب:

أ - المضمون الثوري في المسرح المصري: رشاد رشدي، يوليو ١٩٦٥، ص ــ ص ١٩ - ٢٦.

ب- مأساة الحلاج، مايو ١٩٦٦، ص ــ ص ٧٩ - ٨٥.

١٥- نعتمد في وصف الوضعية هنا على ما يراه جولدمان من أن (المعيار الوحيد الذي يستطيع التمييز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثل في إدراك النصوص في دلالتها المترابطة قليلا أو كثيرًا). انظر:

Goldmann, Lucien, Der Verborgene Gott, Suhrkamp, 1983, S. 23

ويختلف ذلك عن المعنى المتواتر للوضعية والوضعي عند عدد من الاتجاهات الفكرية والفلسفية، انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ص ــ ص ٥٧٧ - ٥٨٠.

16- Baldick, Chris, The Social Mission of English Criticism, Clarendon press, Oxford 1983, p. 9.

17- Baldick: Ibid, p. 10.

18- Eagelton, Terry: Criticism and ideology, London 1976, p. 17.

١٩- لمزيد من التفصيل حول تلك العناصر، راجع: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥- ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.

٢٠- انظر: عبد القادر القط: في الأدب المصري المعاصر، الطبعة الأولى، مكتبة مصر، ١٩٥٥، وحول دور هذا الكتاب في الاتجاه الاجتماعي في الخمسينيات، انظر: سامي سليمان أحمد: كتاب "في الأدب المصري المعاصر" وتأصيل الاتجاه الاجتماعي في النقد المصري"، بحث قدم إلى ندوة "عبد القادر القط" بالمجلس الأعلى للثقافة، نوفمبر ٢٠٠٠.

٢١- تبدى التحول الأول في كتابه "جولة في العالم الاشتراكي" ١٩٥٧، وقد ظلت صياغاته تتبدى في كتابات محمد مندور التالية، ولاسيما كتابه "الأدب ومذاهبه" حيث تكررت فيه فقرات كاملة من الكتاب الأول، وأما التحول الثاني فيتمثل في مقالات مندور "النقد الأيديولوجي" التي نشرها في جريدة الشعب، ثم أعاد نشرها في كتابه: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ــ ص ٢١٢ - ٢٢٢.

٢٢- محمد مندور: جولة في العالم الاشتراكي، منشورات البعث الجديد، القاهرة، ١٩٥٧، ص ــ ص ٨٦، ٨٧. وانظر أيضًا ص ٨٩، وكتابه: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ــ ص ٩١ - ٩٣، ٩٨، حيث يكرر مندور الأفكار ذاتها بنفس الصياغات تقريبًا.

٢٣- انظر: بوريس سوتشكوف: الواقعية وتطورها التاريخي، ضمن كتاب: مشكلات علم الجمال: قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ــ ص ٢٨٧ - ٣٢٢.

٢٤- مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص ٩٠.

٢٥- مندور : جولة في العالم الاشتراكي ص ٩٦، وانظر أيضًا تصورات مشابهة لها، أو ذكر لبعض عناصرها في الصفحات التالية: ٩٠، ٩٢، ٩٤، ٩٦. وما ذكره مندور في تلك المواضع نقله بطريقة شبه حرفيـــة في "الأدب ومذاهبه" ص ــ ص ٩٩ - ١٠٥.

٢٦- انظر : ألكسندر فادييف: الواقعية الاشتراكية: ضمن كتاب: الواقعيـــة الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفى، طبعة دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦، ص ــ ص ٥٧ - ٦٧.

٢٧- انظر : مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص ٩٥.

٢٨- مندور : المرجع السابق، ص ٩٢.

٢٩- انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٣، ص ٣٠، حيث يصف مندور بأنه كان يتمسك في نقده بالعقل ومشـــاكلة الواقع كما يفهمها الكلاسيكيون لا الواقعيون.

٣٠- هذه واحدة من المقولات المحوريـــة فـــي نقـــد منـــدور المســـرحي والقصصي بصفة خاصة، وهى تتجلى ابتداء من مقالاته في "الميـــزان الجديد" حول "بجماليون" و"دعاء الكروان"- انظر: مندور: في الميزان الجديـــد، طبـــع نهضة مصر، دون تاريخ.

31- Lukaes Georg: Wider den Missverstandnis Realismus, Hamburg 1958, S, 20.

32- Lukacs E. B. D. S. 20.

33- Lukacs, E. B. D. 21.

٣٤- مندور: جولة في العالم الاشتراكي، ص ٩٩.

٣٥- السابق، ص ــ ص٩٩ - ١٠٠.

٣٦- السابق، ص ١٠٠.

٣٧- السابق، ص ــ ص ٧٠ - ٧١.

٣٨- السابق، ص ١٠٢.

٣٩- انظر: مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، دون تاريخ، مقال "منهج النقد الأيديولوجي" ص ٢٢١ وما بعدها.

٤٠- المرجع السابق، ص ٢٢١.

٤١- مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص ٢٢١.

٤٢- تمثل هذه الكتابات ما نشره مندور في الدوريات المختلفة (١٩٥٥ - ١٩٦٥) حول نقد المسرحيات المصرية المكتوبة والمعروضة، والتي أعيد نشرها في كتابه "في المسرح المصري المعاصر" ١٩٧١، وما كتبه أيضًا حول عروض مسرحيات الحكيم مما أعيد نشره في كتابه "مسرح توفيق الحكيم".

٤٣- محمد مندور: "في المسرح المصري المعاصر" دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص ١٠٢.

٤٤، ٤٥، ٤٦- محمد مندور: المرجع السابق، ص ٨٧، ٢١٩، ١٢٠، على التوالي.

٤٧- انظر: مندور: في المسرح المصري المعاصر، مقالاته حول مسرحيات: جنس الحريم، السبنسة، شقة للإيجار.

٤٨- مندور: المرجع السابق، ٨٧.

٤٩، ٥٠- المرجع السابق، ص ٨٧، ١٨٠ على التوالي.

٥١- مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ٢١٩.

٥٢- المرجع السابق، ص ١٣٠.

٥٣- انظر- على سبيل المثال - الصفحات التالية من كتابه "في المسرح المصري المعاصر" ١٠٠ - ١٠٥، ١١٦- ١٢٠، ١٤١ - ١٤٤، ١٦٣ - ١٦٦.

٥٤- انظر: محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، طبعة نهضة مصر، دون تاريخ، ص ــ ص ٢٢ - ٢٩ حيث يتناول مسرحيات الحكيم التي تنضوي تحت إطار "مسرح المجتمع".

٥٥- انظر: محمد مندور: في الأدب والنقد، طبع نهضة مصر، دون تاريخ،

ص ــ ص ٤٥ ــ ٤٦، حيث يربط مندور بين الكوميديا واستخدام شخصية حامل الرأي، ويطبق هذا على كوميديات موليير، ويرد هذا التقليد إلى "الاستطراد" في الكوميديا الإغريقية والكوميديا اللاتينية.

٥٦- انظر مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ٨٧.

٥٧- المرجع السابق ص ٩٠.

٥٨- مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٨٠.

٥٩- نفس المرجع والصفحة.

٦٠- مندور: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٨٠.

٦١- انظر كتابه، بروميثيوس طليقا لشيللى (١٩٤٦)، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، المقدمة ص ـ ص٥ - ١٣٤.
- في الأدب الإنجليزي الحديث (١٩٥١)، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
- وانظر درسًا لخطابه في كتاب سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ١٩٩٣، ص ــ ص٤٠ - ٦٥.
- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ــ ص ٩١ - ٩٧.

٦٢- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٥.

٦٣- المرجع السابق ص ــ ص ٢٥، ٢٦.

٦٤- انظر المرجع السابق، ص ٢٧.

٦٥- سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ــ ص ٩٢ ــ ٩٣.

٦٦- العالم وأنيس: في الثقافة المصرية، ص ٢٧.

٦٧- المرجع السابق ص ــ ص ٢٨ ــ ٢٩.

٦٨- المرجع السابق، ص ٤٤.

٦٩- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث،

ص ٩٢، حيث يبين أن ذلك الفهم العميق الذي قدمه العالم وأنيس قد اقترن بمشكلتي التوحيد المطلق بين الكاتب والإنسان، واستخدامهما مصطلحي "التعبير" و"روح العصر".

٧٠- في الثقافة المصرية، ص ــ ص ٣١ ــ ٣٢.

٧١- حول الالتزام في تطبيقات ماركس وإنجلز القليلة انظر:

Markus ,Ludwig: Die marxistische Anschaungen an die Tragodie ,in Tragodie und Tragik ,Darmstadt ,1981.

وحول ذات المفهوم عند كثير من النقاد الماركسيين، انظر: تيري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو ١٩٨٥، ص ــ ص ٣٢ - ٣٨.

- رمضان الصباغ: الالتزام بين الفلسفة والأدب، فصول، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥، ص ــ ص ١١١ - ١١٨

٧٢- انظر: في الثقافة المصرية، ص ٣٦.

٧٣- كانت دراسة لويس عوض وترجمته لنص "بروميثيوس طليقًا" رسالته للماجستير، بينما نشرت مقالاته حول "الأدب الإنجليزي الحديث" في مجلة "الكاتب المصري" قبل أن تصدر في كتاب (١٩٥١)، وبذلك كان مجال تلقى نصوص لويس عوض النقدية الأولى محدودًا، بينما نشرت مقالات العالم وأنيس ــ في الأصل ــ في أعداد مختلفة من جريدة "المصري" (١٩٥٤)، قبل أن تُجمع في كتاب، فأتيح لها منذ البداية إمكانية الانتشار على نطاق واسع، وهى إمكانية دعمتها المعركة النقدية التي نتجت عنها.

٧٤- نشر العالم هذا المقال للمرة الأولى في جريدة المصري (١٩٥٤)، ثم أعاد نشره في: في الثقافة المصرية ص ــ ص ٦٤ - ٦٦.

٧٥- في الثقافة المصرية، ص ٦٤.

٧٦- انظر: Luckacs E.B.D. S-S13- 48

٧٧- في الثقافة المصرية، ص ٦٤.

٧٨- المرجع السابق، ص ٦٥.
٧٩- انظر: في الثقافة المصرية ص ٦٥.
٨٠- انظر: في الثقافة المصرية ص ٦٥.
٨١- المرجع السابق، نفس الصفحة.
٨٢- في الثقافة المصرية ص ـ ص ٦٥ ـ ٦٦. ومن الملاحظ أن سلامة موسى أيضًا قد رفض مسرحية الحكيم لأنها - فيما يرى - متشائمة ولا تدعو إلى التفاؤل، ويعلل موسى ذلك بأن الحكيم (لم يذكر الشعب لأنه ليس اشتراكيًا متفائلا). كما يقول أيضًا: (وفي هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيًا، فإن رجاله لم يحلوا مشكلتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت، أي الحل السلبي الذي يلجأ إليه العجزة الذين لا يفكرون، ثم هو آثر الموت على الحياة وكأنه قد صار داعية للانتحار بدلا من أن يكون داعية حياة)- انظر: سلامة موسى: الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو ١٩٥٦. ص ـ ص ١٣٣ - ١٣٥. من مقاله: التشاؤم والتفاؤل في الأدب.

أما عبد القادر القط فيرى أن (روح الهزيمة واضحة في المسرحية) ويرى أن ذلك (نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير) انظر كتابه: في الأدب المصري المعاصر، مرجع سابق ص ٧٢، ١١٢.
٨٣- ربما لهذا السبب يمكن تقييد ملاحظة سيد البحراوي أن الكتاب قد حل مشكلة كون الأدب نتاجًا اجتماعيًا مع الاعتراف بخصوصية الكاتب، وبذلك أمكن النظر إلى الأديب بوصفه معبرًا عن طبقته، انظر: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٩٢. ولعل درس تحليل العالم لأهل الكهف أن يكون قد أبان بوضوح عن غياب ذلك الفهم الطبقي لدى العالم.
٨٤- انظر: في الثقافة المصرية، ص ـ ص ٦٦ ـ ٦٧.
٨٥- نشر العالم هذا المقال أولا في مجلة الرسالة الجديدة (١٩٥٧)، ثم أعاد

نشره في كتابه "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصـــر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣، ص ــ ص ٥٥ - ٦٣، وهى النشرة المستخدمة هنا.

٨٦- محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ٥٥.

٨٧- المرجع السابق، ص ٥٦.

٨٨- انظر المرجع السابق، ص ــ ص ٥٥ ــ ٥٦.

٨٩- يقول العالم: (فلسفة هؤلاء الذين ينتسبون إلى الفئة الوسطى) المرجع السابق، ص ٥٦.

٩٠- انظر: العالم، الوجه والقناع، ص ٥٥، حيث يقول: (وإن كنا نتبـين في المسرحية الأولى تركيـزًا علـى الفئـة الاجتماعيـة المتوسـطة والصغرى، أما المسرحية الثانية فيتركـز موضـوعها علـى الطبقـة الأرستقراطية أساسًا، وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى عنصرًا من عناصر صراعها الداخلي). ويقول في الصفحة ذاتها: (أما فئاتنا الشعبية الأخرى فتنتعش حياتها).

٩١- يلاحظ شكري عياد أن العالم في مقاله عن مسرحية "اللحظة الحرجة" (قد تجنب استخدام تعبير "الطبقة"، واستخدم بدلا منه تعبير "الجماعة")، انظر: المذاهب الأدبية والنقدية، مرجع سابق، ص ٣٥.

٩٢- صاغ العالم آراءه في تلك المسرحية في تسع فقرات متوالية ومرقمة، وقد تناول الصراع في الفقرة التاسعة والأخيرة.

٩٣- انظر : الوجه والقناع ص ــ ص ٦٣ ــ ٦٤.

٩٤- الوجه والقناع، ص ٦٢.

٩٥- للتدليل على ذلك انظر تناول العالم لشخصية "رجائي" في "الناس اللي تحت" ص ٦٢ من "الوجه والقناع".

٩٦- انظر : الوجه والقناع ص ٦٢.

٩٧- انظـر: Goldmann, Emma: The Social Significance of modern Drama, Copyright by Applause Theatre Books Publichers. U.S.A. 1987.

حيث تبرز الآليات في تحليلها لعدد من مسرحيات إبسن.

٩٨- انظر: Lowental, Leo: Literature and the image of man: Sociological Studies of European Drama (1600- 1900) America, 195, p-p. 18. 135.

٩٩- انظـر: Lunacharsky, Anatoly: Thesis on the problems of Marxist Criticism, Trans by Y. Gaunisrkin, in: Dramatic Theory and (Criticism ed. By Bernad F. Durkore, America 1974, p-p. 950- 951.

100- Luckacs, Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Darmstadt, 1981, 5.53.

١٠١- انظر : Goldmann, Lucien : Der verborgene Gott

102- Luckacs: E.B.D. S. 10

103- Luckacs: E.B.D. S. 10

104- Goldmann: E.B.D. S. 46

١٠٥- انظـر: Lurenz, Diana: The Sociology of literature, London, 1974, p. 4.

١٠٦- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، مرجع سابق، الفصلين الخاصين بمقدمة "بروميثيوس طليقًا" و"في الثقافة المصرية".

١٠٧- انظر: عبد الله العروي : مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٥٣.

١٠٨- سلامة موسى: الاشتراكية، المطبعة المصرية الأهلية، دون تاريخ، ص ١٤.

١٠٩- انظر المرجع السابق، ص ــ ص ١٤ ــ ١٥.

١١٠- انظر: محمد مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر: مقالات في السياسة والاقتصاد (١٩٤١ - ١٩٤٨)، دار المستقبل العربـي، القـاهرة

١٩٩٣، ص ــ ص ١٧- ٢٢، ٢٣، ٢٦، ٣١- ٣٧، وانظر أيضًا كتابه: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال، ١٩٦٥، ص ــ ص٥٢ ـ ٥٧.

١١١- تتكرر التسميتان الأوليان في الميثاق، انظر: الميثاق، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دون تاريخ، ص ــ ص ٧٢ – ٨٦، بينما طرحت التسمية الثالثة في المناقشات التي أعقبت صدور الميثاق، ولقد استخدم الميثاق عبارة "التطبيق العربي للاشتراكية" انظر ص ٨٩.

١١٢- انظر الميثاق، ص ٧٠.

١١٣- لويس عوض: لمصر والحرية، مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، من مقاله: المجتمع الجديد في التأمينات، ص ٦٥، والمقال نُشر أولا في الجمهورية عدد ٣١ يوليو ١٩٦١.

١١٤- انظر المرجع السابق ص ــ ص ٦٦ ــ٦٧.

١١٥- انظر المرجع السابق، ص ٦٧.

١١٦- انظر المرجع السابق، ص ٦٨.

١١٧- انظر الميثاق، ص ٨٥.

١١٨- محمود أمين العالم: معارك فكرية، كتاب الهلال، ١٩٦٦، ص ١٩٦.

١١٩- انظر المرجع السابق ص ١٩٦.

١٢٠- انظر المرجع السابق ص ١٩٧.

١٢١- معارك فكرية ص ١٩٨.

١٢٢- انظر حديثه عن المسألة الزراعية، معارك فكرية، ص ــ ص ١٩٨ ــ ١٩٩.

١٢٣- انظر الميثاق ص ــ ص ٨٩ – ٩١.

١٢٤ـ انظر: إبراهيم عيسوي: مستقبل مصر: دراسة في تطور النظام الاجتماعي ومستقبل التنمية الاقتصادية في مصر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣، ص ٤١، ٤٩، ٥٠.

١٢٥- انظر: عبد الله العروي: مفهوم الحرية، ط٤، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٨. ويتبدى هذا القران بين

العدالة والحرية لدى بعض اتجاهات الفكر العربي القديم كالمعتزلة - على سبيل المثال، انظر: محمد عمارة، المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، طبعة دار الشرق، ١٩٨٨.

١٢٦- انظر - على سبيل المثال - كتابي مندور المشار إليهما في هوامش سابقة: كتابات لم تنشر، صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، حيث تشكل كتابات مندور عن سلبيات الاحتلال البريطاني لمصر ما لا يقل عن ربع أو ثلث حجم كل منهما.

١٢٧- انظر: خيري عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص ــ ص١٣٨ ــ ١٣٩، من مقاله عن محمد مندور.

١٢٨- سلامة موسى: كتاب الثورات، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠، ص٦. وقد صدرت طبعته الأولى في يناير ١٩٥٥.

١٢٩- انظر: لويس عوض : لمصر والحرية، مرجع سابق، ص ــ ص ٣٦ - ٣٨.

١٣٠- حلت الثورة الأحزاب في سبتمبر ١٩٥٢، ثم أصدرت في أبريل ١٩٥٤ قرارًا يحرم كل من ولى الوزارة من فبراير ١٩٤٢ إلى قيام الثورة من تولى أيه وظيفة عامة لمدة عشر سنوات.

١٣١- انظر: محمد مفيد الشوباشي: الفلسفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، العالم: معارك فكرية، مرجع سابق، مقال معنى الحرية ص ــ ص ١٥٤ - ١٦٣، وقد نشر أولا في روز اليوسف، يوليو ١٩٥٦.

١٣٢- العالم: معارك فكرية ص ١٦٠، وانظر أيضًا: الشوباشي: الفلسفة السياسية ص ــ ص ١٩٣ ــ ١٩٤.

١٣٣- انظر: معارك فكرية ص ١٥٩، الفلسفة السياسية ص ــ ١٧٨ ــ ١٧٩.

١٣٤- للتدليل على ذلك يمكن تأمل التواريخ التالية في مسيرتي العالم ولويس عوض (١٩٥٢ - ١٩٦٧): ١٩٥٣ كان لويس عوض مشرفًا على صفحة الأدب في الجمهورية، ثم فُصل من الجامعة في مارس

١٩٥٤، وأصبح كاتبًا في جريدة الشعب (١٩٥٦ - ١٩٥٩)، وعين مديرًا عامًا في وزارة الثقافة (١٩٥٨ - ١٩٥٩)، ثم اعتقل في يناير ١٩٥٩، وفى ١٩٦١ عاد للكتابة في جريدة الجمهورية، وانتقل إلى الأهرام منذ ١٩٦٢ ليصبح مستشارًا لها، أما محمود أمين العالم فقد فُصل من الجامعة (١٩٥٤)، ثم أصبح في (١٩٥٥ - ١٩٥٦) محررًا بروز اليوسف، ثم سكرتيرًا لتحرير الرسالة الجديدة، واعتقل من يناير ١٩٥٩ إلى يونيه ١٩٦٤، وأصبح في ١٩٦٤ محررًا في مجلة المصور وتولى في ١٩٦٦ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة الكاتب العربي، وتولى من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠ رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح، ثم رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم.

١٣٥- انظر - على سبيل المثال - لويس عوض: لمصر والحرية، مرجع سابق، ص ــ ص٦٩ ــ ٧٠.

١٣٦- انظر : معارك فكرية: مرجع سابق، ص ــ ص١٦٨ - ١٧٢.

١٣٧- المرجع السابق ص ــ ص ١٧٢، ١٧٣.

١٣٨- انظر الميثاق ص ــ ص ٤٨ - ٦٩ حيث تتكرر في مواضع مختلفة منها الأفكار التي طرحها العالم.

١٣٩- انظر - على سبيل المثال - رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، مقاله عن الأيدي الناعمة، وانظر أيضًا: مندور: مسرح توفيق الحكيم، مرجع سابق، المواضع المختلفة التي تناول فيها مسرحيات: الأيدي الناعمة، شمس النهار.

١٤٠- انظر مندور: ثورتنا الاجتماعية وأدب المستقبل، مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦١، ص ــ ص ١١ - ١٣.

١٤١- لمزيد من التفصيل، انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ــ ص ٣٥١ - ٣٦٣.

١٤٢- لمزيد من التفصيل : انظر المرجع السابق، ص ــ ص٣٦٧ - ٣٦٩.

الفصل الثاني

خطاب التأصيل

بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي

في مصر

(مرحلة النشأة)

تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في استكشاف مجال بيني لم ينل عناية سواء من دارسي النقد العربي الحديث أو من دارسي الأدب الشعبي على السواء؛ وهو مجال التأثيرات التي مارسها خطاب دارسي الأدب الشعبي على خطاب النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) في مسألة تأصيل المسرح العربي.

ومن الواضح أن ذلك المجال البيني ندر أن يتعامل معه دارسو الأدب والنقد العربي الحديث؛ إذ انصرف اهتمام الكثيرين منهم إلى تناول بعض تأثيرات أشكال الأدب الشعبي على نصوص الأدب العربي الحديث وأشكاله؛ لا سيما الأنواع الأدبية الحديثة فيه كالرواية والمسرحية[١].

وتحدد هذه الدراسة الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥و ١٩٦٧ إطارًا زمنيًا؛ إذ هي الفترة التي تبلورت فيها دراسات الأدب الشعبي داخل المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة ومراكز البحوث "المتخصصة"، كما أنها هي الفترة ذاتها التي شهدت ترسخ دراسات الأدب العربي الجديث في المؤسسات الثقافية الاجتماعية كالجامعة والصحافة.

وتختار هذه الدراسة خطاب النقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) بوصفه عينة دالة يكشف تحليل جوانبها المتصلة بمسألة التأصيل اتصالا مباشرًا عن تأثيرات دراسات الأدب الشعبي في رَفْد مسألة التأصيل وتوجيهها في سياقات ذلك الخطاب.

(١)

التأصيل ظاهرة ذات أوجه متعددة ينصرف بعضها إلى تحديد دلالته بوصفه جانبًا من جوانب الممارسة الإبداعية في كتابة الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، بينما ينصرف بعضها الآخر إلى جانب من جوانب الممارسة النقدية الموازية للممارسة الإبداعية من ناحية، والساعية إلى تأطير "التأصيل" وحدةً إبداعيًا، من ناحية ثانية، ويشير الجانب الأول للتأصيل إلى سعي كُتّاب الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي، كالرواية والمسرحية، إلى الإفادة من الموروثات التراثية التي تلتقي بعض جوانبها وتشكيلاتها الجمالية مع تلك الأنواع الجديدة، وبقدر ما ينطوي مسعى التأصيل الإبداعي على (جدال مستمر بين الأصيل والوافد، بحيث تبدو "الأصالة" عملية نسبية ومتطورة)[٢] فإن التأصيل الإبداعي ينصبُّ على تثبيت الأنواع الأدبية الجديدة في المجتمع العربي، حتى تصبح أقدر على تلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية لأبناء المجتمع العربي الحديث بمراحله وتحولاته المختلفة.

وإذا كان التأصيل الإبداعي ينطوي على عمليات تشكيلية مستمرة يقوم بها المبدع تحقيقًا لغاية التأصيل بوصفها غاية اجتماعية قومية، فإنه ينطلق من إدراك أصحابه خطر الذوبان في ثقافة الآخر، مما يولد رغبة لديهم في الخروج من أسر التبعية لذلك الآخر[٣]، ومن هذا المنظور كانت للتأصيل تجليات متنوعة صاحبت منشأ الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي؛ فليست إفادة رواد المسرح العربي ــ منذ منتصف القرن التاسع عشر ــ

من فنون الفرجة الشعبية ومن أنماط القصص الشعبي ومن فنون الغناء العربي[٤] سوى دلائل على عمليات تأصيلية كان هؤلاء الرواد يمارسونها "بوعي شديد"، من أجل تثبيت المسرح الغربي بأشكاله المختلفة في المجتمع العربي، تثبيتًا يُفضي ــ عبر التراكم التاريخي ــ إلى تجذير المسرح في الثقافة والمجتمع العربيين.

إن التأصيل الإبداعي ــ بما يتولد عنه من ممارسات إبداعية متعددة ــ يُبنى على نمط من الإدراك المعرفي " الجديد" بالأنا وبالآخر (الأوروبي) فينتج وعيًا جديدًا بالتراث العربي من ناحية ، وبالتراث الإنساني من ناحية أخرى.

وينصرف الجانب الثاني من جوانب التأصيل إلى الممارسة النقدية التي توازى الممارسة الإبداعية، وتسعى إلى أن تحدد لها الأطر الجمالية والفنية وطرائق التعامل مع المادة التي يتم تأصيلها، وتساعد المبدعين والمتلقين ــ على السواء ــ على تَكَشُّف إمكانات الإفادة من الموروث العربي القديم والشعبي، وحدود الأشكال والأنواع الأدبية الغربية في التلاقي أو التنافر مع مثيلاتها العربية، وإذا كان التأصيل النقدي سعيًا إلى تحقيق "الأصالة" فإنه ــ بوصفه ممارسة نقدية مؤثرة في الإبداع والتلقي على السواء ــ يجب أن (يستند إلى درس نقدي عريق للعلاقة بين الأشكال الأدبية الوافدة وبين الأصول العربية سواء أكانت أصولا رسمية أم شعبية)[٥].

إن التحديد السالف للتأصيل الإبداعي والتأصيل النقدي يُفضي إلى ضرورة إضاءة العناصر الثلاثة المسهمة في بلورة إشكاليته في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وهي دراسات الأدب الشعبي من ناحية ، والممارسات أو النصوص المسرحية المرتبطة ارتباطًا مباشرًا بالتأصيل من ناحية ثانية، ثم خطاب النقد المسرحي

الاجتماعي من ناحية ثالثة، وإذا كانت هـذه المجـالات الثلاثـة عناصر من الثقافة المصرية في الفترة مـن ١٩٤٥ إلـى ١٩٦٧، فإنها ــ بهذا المعنى ــ انعكاس للمناخ الاجتماعي التاريخي الشامل الذي ساد المجتمع المصري بكافة جوانبه المختلفة (الاقتصـادية ، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية)، وإن كان ذلك التوحد لا ينفـي ــ مطلقًا ــ الخصوصية التي انطوى عليها كل مجال منها بوصفه نمطًا من الممارسة السوسيو - جمالية أو السوسيو - فكرية؛ إذ إن هذه الخصوصية هي التي أسهمت ــ سواء في مسار تفاعل هـذه المجالات أو في نهاية المرحلة (١٩٤٥ - ١٩٦٧) ــ في بلـورة علاقاتها التي شكلت ــ بدورها ــ نتائج تفاعل هذه الخطابات من ناحية، كما جعلت من تلاقيها تشكيلا لمرحلة النشأة من ناحية ثانية، ولعل تأمل تلك "الناحية الثانية" بصفة خاصة أن يكون دالا أوليًـا على اختلاف هذه المرحلة عن المرحلة أو المراحل التي تلتها فـي تاريخ الثقافة المصرية.

(١/٢)

تكشف متابعة تاريخ نشأة دراسات التراث الشعبي في مصر ــ ومن بينها دراسات الأدب الشعبي بصفة خاصة ــ عن اقترانهـا بثورة ١٩١٩؛ حيث نشط الاتجاه الرومانسي الـذي دعـا بعـض رواده ــ على غرار الاتجاه الرومانسي الغربي ــ إلى الاهتمـام بأدب الشعب[٦]، لاسيما أن بعض الأغاني التي خُلِعت عليها صفة الشعبية قد لاقت انتشارًا واسعًا خلال ثورة ١٩١٩؛ على ما هـو معروف عن أغاني بديع خيري وألحان سيد درويش، ولقـد أدت

الجامعة المصرية ـ الوليدة في تلك المرحلة ـ دورًا في تهيئة فئات من المثقفين للاهتمام بدراسة التراث الشعبي، وهذا ما نتج عن دعوة بعض أبناء الجامعة إلى إعادة النظر في التراث العربي القديم والوقوف منه موقف الناقد المتأمل الذي يؤصل للجوانب الإيجابية فيه وينفي جوانبه السلبية(٧).

ولعل مسعى الرومانسيين المصريين إلى تقديم أدب مصري وأدب عصري، هو الذي دفع بعضهم إلى تقدير الأدب العامي أو الشعبي المصري والاحتفاء به بوصفه جزءًا (من تاريخ الأدب العربي لاحتوائه على كثير من حركات العقول والأفكار المصرية ولانصباغه بصبغة التفكير المصري)(٨).

ولأن المنظور التعبيري/ الرومانسي لم يكن ليفارق أصحاب هذه الدعوة، فإن منطق "التعبير" السائد في خطابهم كان يؤصل لنظرة جديدة إلى الأدب ـ في عمومه ـ تراه تعبيرًا عن ذات الفرد أو ذات الجماعة أيضًا، وقد مدُّوا تلك النظرة إلى الأدب العامي أو الشعبي فأصبح ـ ذلك الأدب ـ لدى أحمد ضيف ـ على سبيل المثال ـ (أدل على صور النفوس والحياة العامة والخاصة لأمة من الأمم من الأدب الفصيح المنمق الذي يلتزم فيه الشاعر أو الكاتب طرق الصنعة والتعمل)(٩).

ومن البيّن أن تلك النظرة قد أدخلت ـ أولاً ـ الأدب الشعبي أو العامي في إطار الأدب في عمومه لتساوى بين "الرسمي" أو الفصيح، و"الشعبي" أو "العامي" من حيث كونهما أدبًا معبرًا، ثم رفعت ـ ثانيًا ـ من "قيمة" العامي أو الشعبي بوصفه أعلى من الفصيح لخلوه من "الصنعة" و"التكلف"، ثم زاوجت ـ ثالثًا ـ بين الأدب الشعبي والأدب العامي، وعلى أساس من تلك المزاوجة قُدِّمت بعض الدراسات

المصاحبة التي حققت تلك المزاوجة في دراسة الزجل[١٠].

وتبلورت في إطار النقد التعبيري / الرومانسي دعوة إلى ربط الأدب بالحياة فأنتجت صيغًا نقدية متعددة، كالأدب تعبير عن الحياة والأدب نقد للحياة، وقد أسهمت تلك الدعوة إسهامًا فعالا في تهيئة المناخ الثقافي ــ الاجتماعي المصري لتقبل دراسات الأدب الشعبي؛ إذ إنها قد نفت المفهوم التقليدي ــ الممتد من التراث العربي القديم ــ الذي كان يتعامل مع الأدب بوصفه صنعة من الصناعات، ووضعت بدلا منه مفهومًا للأدب بوصفه تعبيرًا عن رؤية خاصة للحياة والواقع، مما ترتب عليه تغيير النظرة إلى اللغة التي لم تعد مجرد أداة للتعبير والإبانة فقط، بل أصبحت (كائنًا اجتماعيًا)[١١].

ومن اللافت أن تلك الدعوة إلى ربط الأدب بالحياة قد تأصلت لدى عدد من النقاد الذين كان بعضهم ــ مثل سلامة موسى ــ من النقاد الاجتماعيين في مرحلة ما قبل ١٩٤٥، بينما كان بعضهم الآخر ــ مثل أمين الخولي ــ ممن دعوا مبكرًا إلى الاهتمام بدراسة الآداب الشعبية العربية، وأسهموا في الكتابة عنها وشجعوا طلابهم على دراستها.

ومن الواضح أن جهود التعبيريين/ الرومانسيين قد أدت ــ طوال مرحلة الأربعينيات ــ إلى بروز اهتمام لدى بعض الأدباء بالإفادة من النصوص والشخصيات الشعبية في تشكيل بعض النصوص الروائية والمسرحية، كما جذبت عددًا من أساتذة الجامعة المصرية إلى الإسهام في الكتابة عن موضوعات الأدب الشعبي، كالسير الشعبية أو الفكاهة في مصر وغيرها[١٢].

وتشكل مرحلة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ مرحلة جديدة في تاريخ دراسات الأدب الشعبي؛ إذ نشطت هذه الدراسات، كما بدأ الاهتمام

بدراسة الفنون الشعبية المختلفة، ولعل هذا يرجع إلى أن (الدولة دخلت ــ لأول مرة في تاريخنا ــ ميدان الفنون والعلوم بوصفها راعية وقائدة ومسئولة عن تخطيط أوجه نشاطها والإنفاق عليها)(١٣).

وأثمر توجه الدولة ذاك عن تبلور لون من الاهتمام المؤسسي بجمع التراث الشعبي وتدوينه وتصنيفه ، وهذا ما يتجلى في إنشاء لجنة الفنون الشعبية التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام ١٩٥٦، وإنشاء مركز الفنون الشعبية التابع لوزارة الثقافة عام ١٩٥٧، وقد بدأ عمله الفعلي في بدايات عام ١٩٥٨(١٤)، ولعل إصدار مجلة الفنون الشعبية بطريقة منتظمة(١٥)، كان وجهًا من وجوه بلورة ذلك الاهتمام المؤسسي بدراسة التراث الشعبي، في منتصف الستينيات.

وإذا كان اهتمام الجامعة (جامعة القاهرة) بدراسات الأدب الشعبي يشكل لونًا من الاهتمام المؤسسي بتلك الدراسات ، فمن الملاحظ أن دراسات الأدب الشعبي قد بدأت في الجامعة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ بأكثر من عقد كامل؛ حين قدمت سهير القلماوي دراستها عن "ألف ليلة وليلة" عام ١٩٤٢، وما بين بدايات الأربعينيات حتى نهاية ١٩٦٧ شهدت الجامعة ترسخ هذا النوع الجديد من دراسات الأدب العربي، ولاسيما في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة؛ حيث حمل عدد من أساتذة هذا القسم عبء تأسيس هذا الفرع الدراسي الجديد، وتقديم الدراسات المختلفة في إطاره.

إن النظر إلى حصيلة دراسات الأدب الشعبي في الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ يكشف عن ذلك التنوع الذي مازها، ويمكن تصنيفها ــ من حيث المجال الغالب على كل صنف منها ــ إلى ثلاثة أقسام:

القسم الأول: يضم الدراسات التي تناولت السير الشعبية العربية المختلفة أو واحدة منها، وهي: أبو زيد الهلالي (١٩٤٦) لمحمد فهمي عبد اللطيف، و"سيرة الظاهر بيبرس" (١٩٤٧)، و"الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي" (١٩٥٠) وكلاهما لعبد الحميد يونس، و"فن كتابة السير الشعبية" (١٩٦١) لمحمود ذهني وفاروق خورشيد، و"أضواء على السير الشعبية" (١٩٦١) لفاروق خورشيد و"سيرة الأميرة ذات الهمة" (١٩٦٥) لنبيلة إبراهيم[١٦] و"سيرة عنترة" لمحمود ذهني (١٩٦١).

القسم الثاني: يضم الدراسات التي تناولت القصص الشعبي أو الحكايات الشعبية، ويتمثل في دراسة سهير القلماوي "ألف ليلة وليلة" التي صدرت ١٩٤٣، وكذلك في الفقرات التي خصصها شكري عياد لتناول بعض جوانب بطل السيرة وبطل بعض أنماط الحكاية الشعبية ، وذلك في كتابه "البطل في الأدب والأساطير" الصادر في عام ١٩٥٩[١٧]، ويمكن أن يضاف إلى هذا القسم دراسة إبراهيم حمادة وتحقيقه لنصوص خيال الظل التي كتبها ابن دانيال، وقد صدرت هذه الدراسة عام ١٩٦٣.

القسم الثالث: يضم الدراسات التي تناولت عدة أشكال شعبية سواء كانت أشكالا قصصية وسيرية متنوعة، أو أشكالا شعرية، ومن أهم هذه الدراسات : "قصصنا الشعبي" (١٩٤٧) لفؤاد حسنين الذي جمع بين دراسة بعض السير الشعبية كالهلالية، ودراسة بعض القصص والحكايات الشعبية، ودراسة خيال الظل بوصفه فنّا شعبيّا، ودراستي أحمد رشدي صالح "الأدب الشعبي" (١٩٥٤)، و"فنون الأدب الشعبي" (١٩٥٦)، ودراسة

شوقي عبد الحكيم "أدب الفلاحين" الصادرة في عام ١٩٥٧، ثم دراسة نبيلة إبراهيم "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" الصادرة في عام ١٩٦٦ والتي جمعت فيها بين دراسة الأسطورة واللغز والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية من ناحية، والأغنية الشعبية والمثل الشعبي من ناحية أخرى.

وثمة دراسات مختلفة تناولت الشعر الشعبي، ولاسيما الزجل الذي يبدو أقرب إلى الأدب العامي لا الأدب الشعبي(١٨)، وثمة بعض الدراسات أو الرسائل الجامعية التي لم تنشر، وكذا المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة(١٩).

إن تأمل الأقسام السابقة يكشف لنا عن عدد من الملاحظات التي تفيد في تفسير إمكانات إفادة الإبداعات المسرحية ودراسات النقد المسرحي منها، وأبرز هذه الملاحظات هي:

ـ غلب على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥ - ١٩٦٧) الاهتمام بدراسة السير الشعبية العربية، في المرتبة الأولى، بينما كانت دراسة القصص الشعبية في المرتبة الثانية، وهذان الشكلان الشعبيان يتيحان لكاتب المسرح إمكانات الإفادة منهما في تشكيل نصوصه المسرحية؛ إذ يتضمنان إمكانات درامية غنية سواء على مستوى الشكل الكلى في نصوصها، أو على مستوى العناصر الجزئية المسهمة في الشكل كالشخصية وبناء الحدث، وفى هذا يختلفان عن الأشكال الشعبية الأخرى كالأغنية والمثل، التي لا يمكن لكاتب المسرح إلا أن يوظفها توظيفًا جزئيًا في سياقات تشكيل نصه المسرحي.

ـ غلب على دراسات الأدب الشعبي تناول النصوص المكتوبة، بينما لم يكن الاهتمام بدراسة النصوص الشفاهية والحية كبيرًا، وتركز

ذلك الاهتمام في درس نصوص الأغاني بصفة خاصة، على حين كان الاهتمام بدراسة أداء السيرة الشعبية ــ على سبيل المثــال ــ محدودًا؛ على نحو ما يتجلى في بعض المواضع التي تناول فيهــا عبد الحميد يونس الأداء ودور الراوي وعلاقته بالمتلقي(٢٠).

ــ قدم بعض دارسي الأدب الشعبي اجتهادات سابقة ــ بوقت طويل ــ لاجتهادات نقاد المسرح فيما يتعلق بكــون بعــض الأشــكال الشعبية أشكالا مسرحية، والمثال البارز لذلك مــا قدمــه فــؤاد حسنين في دراسته لنصوص خيال الظل؛ إذ انطلق من أنه (فــن مسرحي) وأنه لون من (قصصنا الشعبي المسرحي)، ووصــف نصوصه بأنها (مسرحيات مصرية) وأنها (مسرحيات هزليــة)، وأشار عدة مرات إلى الطرائق التي استخدمها ابن دانيال في بناء (شخصيات مسرحياته)، والتفت إلى الكيفية التي كان يتم بها أداء هذه النصوص وعرضها، وإذا كان قــد كــرر وصــفه لهــذه النصوص بأنها تقدم صورة من العصر الذي كتِبت فيه، وتعرض (صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري) ــ فإنه قد انتهى في دراسته لنص "المتيم" إلى التمييز الواضح بين شعر هذه البابة وشعر الغزل العربي، كاشفا ــ من منظور وظيفي واضح ــ عن وجوه المغايرة التي ينطوي عليها شعر "المتــيم" إذ هــو (شعر قصِد منه إلى جانب التمثيل والغناء اللهوُ والمــرحُ، فهــو شعر غنائي تمثيلي هزلي وُضِع لمسرح خاص وهــو مســرح (خيال الظل) المصري، وصيغ في أوزان خاصة يتفق تقطيعها و ألحان المسرحية الموسيقية)(٢١).

ولعل تلك الملاحظات السابقة أن تكشف عن أسبقية دراســات الأدب الشعبي في تناول بعض الأشكال الشعبية التــي تفيــد فــي تأصيل المسرح العربي ــ إنما كانت ــ هذه الأسبقية ــ ضرورة تاريخية ومنطقية تسبق تحول التأصيل إلــى تيــار إبــداعي فــي المسرح المصري في الخمسينيات والستينيات.

(٣/١)

إذا كانت حركة دراسة أشكال الأدب الشعبي قد اشتد عودها وأثمر كثيرًا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، فإن معاينة نصوص المسرح المصري (١٩٤٥ - ١٩٦٧) تكشف بوضوح عن أن ثمة تيارًا من المسرحيات التي قدمها عدد من كتاب المسرح ـ منذ منتصف الخمسينيات ـ سعوا فيها إلى الإفادة من التراث الشعبي في تجلياته المختلفة؛ سواء في أشكاله الجمالية أو في بعض الجذور الدرامية والأدائية فيه، أو في بعض تيماته الفنية، وقد وصف على الراعي هذا التيار بأنه تيار (المسرحية التراثية التي تفيد من مأثورات الشعب في الصيغة والمضمون المسرحيين) [٢٢].

ويمكن رصد مسرحيات هذا التيار على النحو التالي:

ـ الصفقة (١٩٥٦) ، و"يا طالع الشجرة" (١٩٦٢) و"شمس النهار" (١٩٦٤) وكلها من مسرحيات توفيق الحكيم.

ـ حلاق بغداد (١٩٦٣) و"على جناح التبريزي وتابعه قفة" (١٩٦٤)، و"الزير سالم" (١٩٦٧) وكلها لألفريد فرج.

ـ شفيقة ومتولي (١٩٦٣)، و"المستخبي" (١٩٦٣) ، و"حسن ونعيمة" (١٩٦٤)، وهي جميعًا من تأليف شوقي عبد الحكيم.

ـ "الفرافير" (١٩٦٤) وهي ليوسف إدريس.

ـ "وابور الطحين" (١٩٦٤) وهي لنعمان عاشور.

ـ "اتفرج يا سلام" (١٩٦٥) وهي لرشاد رشدي.

ـ "ياسين وبهية" (١٩٦٦) و"آه يا ليل آه يا قمر" (١٩٦٦) وهما لنجيب سرور.

ـ "ليالي الحصاد" (١٩٦٦) وهى لمحمود دياب.

ـ "أدهم الشرقاوي" (١٩٦٤) وهى لنبيل فاضل.

ـ "حبظلم بظاظا" (١٩٦٧) وهى لفاروق خورشيد.

وبقطع النظر عن تحليل طرائق التشكيل الجمالي التي تجلت في تلك النصوص فإن من المفيد تقديم الملاحظات التالية:

ـ أتت محاولات كُتّاب المسرح للإفادة من التراث الشعبي عامة، وأشكال الأدب الشعبي، خاصة، في سياق مناخ عام توجهت فيه السلطة نحو جماهير الشعب، وحاولت أن تتيح لهذه الجماهير ـ التي حُرمت طويلا من تعرف الأنواع الأدبية الحديثة ـ إمكانية الاتصال بتلك الأنواع الجديدة ، ولعل تبلور ذلك المناخ العام ـ في إطار المجتمع المصري ـ منذ الخمسينيات هو الذي يفسر ـ من ناحية ـ استجابة كاتب كتوفيق الحكيم إلى هذا المناخ في بعض أعماله، وكذا إسهام أكثر من كاتب من كتّاب الخمسينيات (مثل نعمان عاشور، ورشاد رشدي) في الاستجابة ذاتها ، ولكن الملاحظ ـ من ناحية ثانية ـ أن التجارب العملية في مجال استلهام التراث الشعبي والفنون الشعبية في العروض المسرحية آنذاك كانت (أسبق إلى الظهور من الدعوات النظرية. فتقدمت ـ مثلا ـ تجربة: "يا ليل يا عين" لعرض وتجسيد الأدب الشعبي على شكل مسرح ورقص شعبي (١٩٥٦) ومسرحية: حلاق بغداد (١٩٦٣ - ١٩٦٤) ، وفرقة رضا للرقص الشعبي والفرقة القومية للفنون الشعبية (ابتداء من ١٩٦٣) جميع الدعوات النظرية التي دعت إلى خلق مسرح شعبي في المضمون والصيغة معًا)[٢٣].

ـ كان كتّاب جيل الستينيات مُمَثّلين في محمود دياب وشوقي عبد الحكيم ونجيب سرور، هم أكثر كتّاب "المسرحية التراثية" ـ حسب تعبير على الراعي ـ إسهامًا في تقديم ذلك النمط المسرحي "الجديد" ، وذلك ما يوجب ضرورة التمييز بين توجهاتهم الجمالية والأيديولوجية من ناحية، وتوجهات بعض الكتّاب الذين شاركوهم أحيانًا الاهتمام بتقديم مسرحيات تنتمي إلى ذلك التيار (من أمثال: توفيق الحكيم ورشاد رشدي بصفة خاصة) من ناحية أخرى.

ـ اشتداد حركة هذا التيار في مرحلة الستينيات لا يرجع إلى مجرد التأثر بتوجهات السلطة فقط، بل يعود أيضًا إلى ما طرحته دعوة يوسف إدريس ، في يناير ١٩٦٤ ، من ضرورة السعي إلى خلق مسرح مصري ينبع من البيئة المصرية ، ومحاولته تحديد أهم سمات " السامر" المصري بوصفه شكلا من أشكال التمسرح/ المسرح الذي عرفته مصر جيدًا، والذي يختلف ـ فيما يرى إدريس ـ عن أشكال المسرح الغربي(٢٤).

ـ غلب على تلك المسرحيات استلهام أشكال السير والقصص والحكايات الشعبية، أو استلهام عناصر فنون الفرجة الشعبية كالسامر وخيال الظل، ولعل النمط الأول من ذلك الاستلهام يشير ـ بطريقة غير مباشرة ـ إلى أن توجه دراسات الأدب الشعبي ـ في المرتبة الأولى ـ نحو السير الشعبية إنما كان يمثل خطوة مهمة أسهمت ـ بطريقة غير مباشرة أيضًا ـ في لفت كتّاب المسرح ، آنذاك ، إلى إمكانات الإفادة منها في تشكيل النصوص المسرحية وطرائق العرض المسرحي.

وبقدر ما كشفت الفقرات السابقة عن عنصرين أساسيين من العناصر المسهمة في تكوين إشكالية التأصيل، وهما دراسات

الأدب الشعبي وتيار التأصيل في المسرح المصري في الخمسينيات والستينيات، فإن إضاءة تلك الإشكالية تتطلب الوقوف أمام اتجاه النقد الاجتماعي المصري.

(٤/١)

يشكل اتجاه النقد الاجتماعي واحدًا من اتجاهات مؤسسة النقد المسرحي في مصر (١٩٤٥ –١٩٦٧)، والأساس الجامع الذي ينطلق منه ممثلو ذلك الاتجاه في خطابهم النقدي هو تصور أن المسرح اجتماعي، إنْ من حيث مهمته وإنْ من حيث ماهيته، ويعد تواتر ذلك الأساس في خطابات نقاد هذا الاتجاه هو المعيار الفارق بين خطابهم وخطابات الاتجاهات الأخرى المعاصرة لهم والتي كان بعضها يعوِّل، أحيانًا، على فهم اجتماعي ما للظواهر أو الكتابات المسرحية ، على نحو ما نجد لدى بعض ممثلي اتجاه النقد التفسيري[٢٥].

ويضم اتجاه النقد الاجتماعي عددًا كبيرًا من النقاد، هم:

سلامة موسى (١٨٨٧ – ١٩٥٨)، وزكى طليمات (١٨٩٥ – ١٩٨٢)، ومحمد مفيد الشوباشي (١٨٩٩ – ١٩٨٤)، ومحمد مندور (١٩٠٧ – ١٩٦٥)، وعبد الفتاح البارودي (١٩١٣ – ١٩٩٦)، ولويس عوض (١٩١٥ – ١٩٩٠)، وعبد القادر القط (١٩١٦ – ٢٠٠٢)، وشكري عياد (١٩٢١ – ١٩٩٩)، وعلى الراعي (١٩٢٠ – ١٩٩٩) ، ومحمود أمين العالم (١٩٢٣ –) ، وسعد أردش (١٩٢٤ –) ، وأحمد عباس صالح (١٩٢٦ –) ، وفؤاد دوارة (١٩٢٨ – ١٩٩٦)، وعلى متولي صلاح (؟ – ؟)، ورجاء النقاش (١٩٣٤ –)، وكمال عيد (١٩٣١ –)، وأمير

إسكندر(١٩٣١ -) وغالى شكري (١٩٣٥ - ١٩٩٨)، وصبحي شفيق (؟ -)، وصبري حافظ (١٩٣٨ -)، وفاروق عبد القادر (١٩٣٩ -)، وسامي خشبة (١٩٣٩ -).

ويمكن التفريق "المبدئي" بين تيارين مختلفين في إطار ذلك الاتجاه، طبقًا لمفهوم المجتمع الذي يرتكن إليه كل منهما؛ فثمة تيار وضعي يرى المجتمع ظاهرة ماثلة في المؤسسات الاجتماعية، والعادات، والتقاليد، وبذلك يجعل ممثلو هذا التيار المجتمع نتاجًا للتغيرات الاقتصادية أو السياسية الجزئية، وكذا نتاجًا للتغيرات الثقافية الجزئية، ويشكل معظم أولئك النقاد التيار الوضعي، على حين تبنى بعض نقاد ذلك الاتجاه ـ أمثال : محمود أمين العالم، ومحمد مفيد الشوباشي، ولويس عوض في كتاباته (١٩٤٦ - ١٩٥٣)، وغالى شكري، وكمال عيد ـ المفهوم الماركسي للمجتمع، ووفق هذا المفهوم يتشكل المجتمع من بنيتين مختلفتين متجادلتين هما: البنية التحتية التي تتكون من قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج وأنماط الإنتاج، والبنية الفوقية التي تضم كل النتاج الفكري والإبداعي والثقافي، الناتج عن البنية الأولى، أو المنعكس عنهما لدى بعض اتجاهات الفكر الماركسي، أو الموازى لها لدى اتجاهات أخرى منه[٢٦].

وثمة معياران آخران ـ ولكنهما قلقان ـ للتمييز بين نقاد هذا الاتجاه ، وهما معيار الجيل ومعيار المراحل" النسبية" في إطار مرحلة حيوية هذا الاتجاه (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧)، وطبقًا لمعيار الجيل يمكن ملاحظة انقسام نقاد هذا الاتجاه إلى ثلاثة أجيال مختلفة: الجيل الأول ويمثله سلامة موسى، وعبد الفتاح البارودي، وزكى طليمات، ومحمد مندور و لويس عوض، بينما يضم الجيل الثاني عددًا كبيرًا من أولئك النقاد أمثال: محمود أمين العالم، وعبد القادر

القط، وشكري عياد، وأما الجيل الثالث فيضمُّ عددًا من النقاد، منهم رجاء النقاش، وغالى شكري، وأمير إسكندر.

وأما معيار المراحل النسبية في إطار المرحلة الكلية (١٩٤٥ ـ ١٩٦٧) فيعتمد على بروز تغير واضح داخل خطاب أولئك النقاد، يرتبط بالتغيرات التي حلت بالواقع الاجتماعي المصري، ومن هنا يمكن رصد ثلاث مراحل داخلية هي: مرحلة ١٩٤٥ ــ ١٩٥٣، ومرحلة ١٩٥٤ ـ ١٩٥٨، ثم مرحلة ١٩٥٩ ــ ١٩٦٧، وهي مراحل تقريبية ومتداخلة أيضًا.

وإذا كان المعياران السابقان " تقريبيين" فإن درس خطاب أولئك النقاد كاشف عن دورهما في تجلية التغيرات الجزئية والكلية التي تمت في عناصره أو مساراته المتعددة، وإذا كان خطاب أولئك النقاد قد مضى في مسارات ثلاثة هي: التأسيس أي محاولة تحديد العناصر الأساسية المتكررة في الأشكال المسرحية المختلفة، والتجريب؛ أي تأطير محاولات الإفادة من الأشكال التجريبية في المسرح الغربي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية[٢٧]، ثم التأصيل بالمعنى الذي حددناه في فقرات سابقة ـ فإن درس جزئيات التأصيل في ذلك الخطاب كاشف ـ في تجلياته المختلفة ـ عن طبيعة العلاقة بين دراسات الأدب الشعبي والنقد المسرحي.

(٢)

إن النظر إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي يكشف عن أن مصطلح "التأصيل" بوصفه تأطيرًا شاملا للعلاقة بين المسرح العربي وأشكال الأداء التمثيلية الشعبية، وبوصفه كشفًا عن

العلاقات الجمالية التشكيلية بين هذين النمطين الفنيين ــ لــم يــرد سوى مرات قليلة في ذلك الخطاب، والملاحظ أن ذلك الورود تبدى في مرحلتي الخمسينيات والستينيات، فقد ورد ــ بداية ــ في بعض كتابات عبد الفتاح البارودي[٢٨]ثم تكرر وروده هو أو مشتقاته لدى زكى طليمات في فترة متأخرة من مرحلــة (١٩٤٥ ــــ ١٩٦٧م)؛ حيث جعل من التأصيل سعيًا إلى تثبيت المســرح فــي المجتمــع العربي، وإن أسند ذلك التثبيت إلى الدولة بوصــفها مؤسســة أو مؤسسات تدير الحياة الفنية في مصر[٢٩].

ولقد جعل طليمات من "الأصيل" صــفة مناقضــة للحــديث أو "الطارئ" أو "الوافد"، ومن ثم أصبح "الأصيل" هو الثابت، المستقر، الممتد تاريخيًا في المجتمع، ومن هنا نفى "الأصالة" ــــ بــالمعنى الذي طرحه ــ عن المسرح العربي إذ كرر القول بأن (من الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربي ليس فنًا أصــيلا فــي الأدب وفى المجتمع العربي) [٣٠].

وإذا كان طليمات بذلك قد أكد عدم وجود " المسرح" لــيس فــي الأدب العربي فقط، بل في المجتمع العربي أيضًا، ممــا يشــير إلــى تصور "قار" في خطابه عن أن المسرح ليس مجرد ظاهرة أدبية، بل هو ظاهرة اجتماعية ــ فإن اللافت أن التأصيل عنده قــد انصــرفت دلالته إلى تثبيت ذلك "الطارئ" و"الوافد" في المجتمع العربي.

ولكن "قلة" ورود مصطلح "التأصيل" في خطاب أولئك النقاد لا تنفي ــ مطلقًا ــ أن كثيرًا مــن الجوانــب المرتبطــة بالتأصــيل والمُشكِلة له قد تواترت في ذلك الخطاب، وتتبع تلك الجوانب مــن ذلك الإطار العام الذي يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل فــي الفكر العربي الحديث؛ ففي ذلك الإطار يلتقي تأصــيل المســرح

العربي بتلك الدلالات في التعبير (عن مستويات من الوعي بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية للغير، من ناحية، وفى العمل على مواجهة هذا الوضع من ناحية ثانية، بطرق اختلفت باختلاف مستويات هذا الوعي المرتبط بدوره ــ بأنواع المنطلقات والرؤى للذات والآخر في إطار العصر) [٣١].

وقد تبدت ــ في خطاب أولئك النقاد ــ جوانب التأصيل المختلفة عبر محورين أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر من الناحية الزمنية، بينما يتقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب في تحولاته المختلفة، وفى الدلالة العامة لهما، وهذان المحوران هما : التأسيس والتراث، ففي المحور الأول ثمة إقرار واضح يسرى في مجمل نصوص هذا الخطاب، ولدى أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية "النموذجية" إن هي إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ما تبدى في درس ماهية المسرح لديهم من إلحاحهم على تحديد العناصر العامة للشكل المسرحي تحديدًا يستند ــ بالأساس ــ إلى نماذج مختلفة من المسرح الأوروبي في عصوره المختلفة[٣٢].

ومن اللافت أن تأصل المسرح العربي في مصر، من منتصف الخمسينيات، والتعرف على نموذج مسرح بريشت بوصفه نموذجًا تجريبيًا يستلهم ــ في بعض جوانبه ــ تقنيات جمالية مستقاة من المسرح الأسيوي المختلف في ماهيته عن أشكال المسرح الغربي ــ قد أديا معًا إلى اهتزاز ذلك الإقرار لدى البعض من نقاد في الجيل الثالث بصفة خاصة؛ حيث برز لدى رجاء النقاش ، على سبيل المثال، تقديم إشارات متعددة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوروبية، على نحو ما يتجلى في تكراره الحديث عن مسرح طاغور واعتماده على التراث الشعبي الهندي[٣٣].

ولكن هذا الاهتزاز كان يتصل ـ بعمق ـ بالمحور الثاني، وهو مفهوم التراث لدى منتجي هذا الخطاب؛ إذ من الملاحظ أن ثمة تغيرًا واضحًا في مفهوم التراث لديهم قد أخذ يتجلى في خطابهم، فإذا كان مندور في المرحلة الأولى لنقده (١٩٤٤ ـ ١٩٥٤) يكاد يقصر التراث العربي على التراث الفصيح فقط، بينما كان لويس عوض ـ في المرحلة ذاتها ـ يؤكد ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبي المصري ويجعل من استلهامه أساسًا من أسس التجديد من منظور أنه (ما من بلد حي إلا وشبت فيه ثورة أدبية شعبية هدفها تحطيم لغة السادة المقدسة وإقرار لغة الشعب"العامية" أو "الدارجة" أو "المنحطة")[٣٤] ـ فإن نقاد ذلك الاتجاه قد أخذ يستقر في خطابهم ـ منذ منتصف الخمسينيات ـ منظور جديد للتراث العربي يجعل من التراث الشعبي جانبًا معترفًا به من التراث العربي القديم، والحي أيضًا، وقد نتج ذلك المنظور "الجديد" عن تقاطع خطاب أولئك النقاد مع خطاب دارسي الأدب الشعبي؛ إذ إن دارسي الأدب الشعبي هم الذين سبقوا بالدعوة إلى النظر إلى التراث الشعبي العربي بوصفه جزءًا من التراث العربي القديم والحي، وقد بنوا ذلك على أساس "عراقة" الآداب الشعبية التي (تحفظ لنا ذخيرة وافية، نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية لأسلافنا الأقدمين)[٣٥]، وتفضي تلك العراقة لديهم إلى تصور التراث الشعبي بوصفه الذاكرة الحية التي تختزن "ثقافة" الجماعة في عصورها المختلفة، إذ (ما من أثر من آثار الأدب الشعبي إلا وجدنا فيه رواسب نفسية موغلة في القدم تعود إلى عهد العشائر البدائية في العصر الحجري وما قبله، وهو إلى جانب الروايات العملية في الآثار والنقوش أصدق في الدلالة على نفسية الشعب من الوثائق والأضابير وروايات الإخباريين

وأصحاب الحوليات والتاريخ) [٣٦].

وقد أفضى ذلك المنظور لدى دارسي الأدب الشعبي إلى بروز دعوة إلى ضرورة ضبط (مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التي صدرت عمن صاغوا الحضارة بالفكر واليد معًا)[٣٧].

وقد انتقل هذا التصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي، وإن اتضحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش ـ على سبيل المثال ـ يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقطِ (ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب) [٣٨]، بل يعنى أيضًا (الأدب الشعبي بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص ثمينة مثل "ألف ليلة وليلة")[٣٩].

وتلاقى المحوران السابقان (التأسيس وتعديل مفهوم التراث) في بنية خطاب أولئك النقاد ـ وضعيين كانوا أو ماركسيين ـ وإن كان عند الوضعيين أكثر وضوحًا على ما سيتبدى في فقرات تالية، ومن المهم ـ في هذا الموضع ـ الإشارة إلى تأثير هذا التلاقي على توجيه مسار التأصيل في خطاب أولئك النقاد، فإذا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأدب العربي القديم من المسرح بأشكاله الأوروبية "الفصيحة المقننة"، وتعددت في ذلك التفسيرات الجزئية والمثالية التي قدمها بعض نقاد هذا الاتجاه؛ ولاسيما نقاد الجيل الأول[٤٠] ـ فإن إعطاء التراث الشعبي والأدب الشعبي فاعلية لا تقل عن فاعلية التراث والأدب الفصيحين قد ولّد لدى معظم هؤلاء النقاد تصورًا "جديدًا" مؤداه أن الأدب والتراث الشعبي العربي لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة.

ولقد تجلى هذا التصور لدى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تجليات متنوعة تتراوح بين الطرح العام الذي لا يحدد عناصر

تمثيلية أو درامية ملموسة[٤١]، والطرح الأقل عمومية الذي يلتمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية في بعض أشكال الأدب الشعبي[٤٢]، بينما كان أشمل طرح هو الذي قدمه زكى طليمات حيث أكد أن الشرق العربي قد عرف كثيرًا من (ألوان العرض الجماهيري والظاهرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة)[٤٣]، ثم حدد هذه الألوان بأنها شاعر الربابة، والحكّاء، ومضحك المولد والقصور، والمساخر المرتجلة، و"القراقوز" وخيال الظل، ثم السامر[٤٤]، وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض في الحديث عن ملامحه[٤٥] مما يشير إلى التأثير المباشر لدعوة يوسف إدريس (١٩٦٤) إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلا مسرحيًا مصريًا[٤٦]، فإن طليمات قد ردّ هذه "الألوان" إلى ما أسماه "الغريزة التمثيلية" (التي تقف خلف فن المسرح وتؤلف نسيجه الأول ، وتقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه النزعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتي هي معين النفس على التعبير، هذه الغريزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض؛ وذلك لأنها غريزة أصيلة في الإنسان) [٤٧]، وقد حدد طليمات المهمة التي كانت تقوم بها تلك الألوان في التسلية والترفيه عن الجمهور[٤٨].

وبعيدًا عن مناقشة جزئيات النتيجة التي انتهى إليها طليمات، فإن النتيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى كثير من نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية في التراث الشعبي العربي، وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية ـ في جانب من جوانب هذا الخطاب ـ لدعوة الكاتب المسرحي المصري إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سيتجلى بوضوح عند تبيان تأثير "التأصيل" على ماهية المسرح ومهمته ولغته عند أولئك النقاد.

(٢/٢)

طرح نقاد الاتجاه الاجتماعي صيغًا نقدية متعددة تؤطر المهام الاجتماعية التي يؤديها أو يمكن أن يؤديها المسرح، ومنها صيغ الواقعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، والالتزام وغيرها[٤٩]. ولما كانت تلك الصيغ تقوم — في جوهرها — على الكشف عن المنشأ الاجتماعي للمسرح، وجعله أساسًا لتأطير مهامه الاجتماعية — فقد كان ذلك سببًا في تولد إشكالات التأصيل داخل خطاب أولئك النقاد.

وتكشف معاينة نصوص أولئك النقاد — في المرحلة الأولى — أن بعضهم ممن كانوا يعملون في إطار الحركة المسرحية قد استشعروا بعض الجوانب التي تندرج في إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد — في الأساس — من الممارسة المسرحية، وتُظْهِر بعض نصوص طليمات والبارودي إدراكهما العلاقة بين التأصيل والمهام الاجتماعية للمسرح وجمهوره، فدلّ هذا على أن طليمات — من ناحية — قد جعل هذا الربط هو الأساس الذي يُمكِّن المسرح المصري من القيام بمهمته الاجتماعية، بينما أدرك البارودي — من ناحية ثانية — أن عدم تأصل "الإحساس الدرامي" في "البيئة المصرية" — وهذه هي التعبيرات المثالية التي استخدمها البارودي — يعد عائقًا أمام قيام المسرح المصري بمهامه الاجتماعية التي حددها البارودي[٥٠].

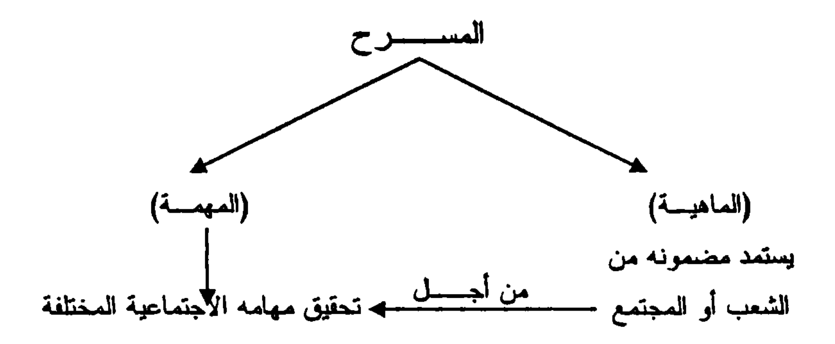
ورغم أن مصطلح التأصيل لم يتم طرحه طرحًا مباشرًا في المرحلة الثانية من مراحل حركة هذا الاتجاه فإن الصيغ النقدية

المختلفة التي طرحها النقاد الاجتماعيون كانت تتضمن ضـرورة ارتباط المسرح بالواقع المصري، وكان هذا الارتباط يحمل ــ بدوره ــ دعوة إلى تأصيل المسرح المصري؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكاملة أو صيغ نقدية تؤطر التأصيل، جماليًا واجتماعيًا، ولكن من الصحيح أيضًا أن صيغ هذه المرحلة قد أكدت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرحي بالواقع المصري وخصوصياته الاجتماعية والجمالية، وهذا ما يشكل عنصرًا من عناصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العنصر لا ينفصل ــ من ناحية ثانية ــ عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون ، وبذلك تجاوب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون التي برزت لديهم(٥١).

ومن الواضح أن الانتقالة الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هي التي أخذت فيها مسألة التأصيل تحتل موقعًا مهمًا في خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط ذلك بتحولات المجتمع المصري التي كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربي/ المصري نحو الاشتراكية، وكما حاولت الصيغ النقدية التي قدمها نقاد هذا الاتجاه التجاوب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت ــ في كثير من جوانبها ــ مُبلوِرة لذلك التجاوب، وقد دعم هذا تراكُم الكتابات المسرحية المحلية التي تقبلت المؤسسة النقدية ــ منذ منتصف الخمسينيات ــ إدراجها تحت مسمى الأدب المسرحي أو المسرح . وذلك ما جعل من التعامل النقدي مع تلك الكتابات سبيلا من السبل المساعدة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل ــ والتي طرحها هؤلاء النقاد في الانتقالتين السابقتين ــ في تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول، وإذا كانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم ، في بداية ١٩٦٤ ، قد أطرت كثيرًا من محاولات التأصيل ــ

سواء في الكتابة أو النقد المسرحي ــ فإنها كانت أيضًا، صــياغة جهيرة لحاجة ملحة فرضها الواقع المصري نفسه منــذ النصــف الثاني من الخمسينيات؛ وهى الحاجة التي تبلورت فــي ضــرورة جعل الأشكال الفنية والأدبية نابعة من المجتمع المصري ومستجيبة لحاجاته الاجتماعية والجمالية(٥٢).

ولقد كانت غالبية نتاجات هؤلاء النقاد تصورات أو أفكارًا عامة طُرحت في ثنايا النقد التطبيقي، وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجتمع المصري، فإن هذا الــربط يتحقق ــ من منظور خطابهم ــ على مستوى المهمة والماهية على النحو التالي:



ومن الواضح ــ من نصوص الخطاب النقدي عند هؤلاء النقاد ــ أن مثل هذا الربط هو الأساس الذي يحــدد طبيعــة التأصــيل وعلاقتها بمهام المسرح الاجتماعية، وتنبع صيغ نقدية صغرى ــ لدى نقاد التيار الوضعي ــ من ذلك الأساس؛ فثمة صيغة تدعو إلى أن يستند المسرح إلى "روح الشعب"، وهو مصطلح متكرر لــدى مندور والقط والنقاش(٥٣).

واللافت أن مصطلح " روح الشعب" قد تبلور أساسًا في إطار دراسات الأدب الشعبي قبل أن يعتمده النقاد الاجتماعيون (١٩٤٥ - ١٩٦٧) صيغة نقدية تؤطر مسعى التأصيل. وقد راوح دارسو الأدب الشعبي بين "روح الشعب" و"نفسية الشعب" و"الروح المصرية"، بحيث أصبحت تلك المصطلحات المختلفة تمثل بدائل دلالية متعددة لصيغة من صيغ نظرية التعبير في نظرتها إلى الإبداع الجمعي لا الفردي، واللافت أن تلك البدائل الدلالية قد طُرحت أول ما طُرحت لدى أحمد ضيف في مقدمته لكتاب "تاريخ أدب الشعب"(٥٤)، ثم أصّلت سهير القلماوي واحدًا منها ــ وهو "نفسية الشعب" ــ في دراستها عن "ألف ليلة وليلة"، واللافت أنها قد وضعته في الصفحات الأخيرة من دراستها(٥٥)، بينما كانت الدراسات التالية لها تبدأ به؛ إذ كانت تضعه ،غالبًا، في المقدمات أو في الفصول الأولى، كما كان يتواتر في فقرات ومواضع مختلفة منها.

وقد تجلت تلك الصيغة النقدية تجليات مختلفة لدى دارسي الأدب الشعبي (١٩٤٥ -١٩٦٧)؛ فأحمد رشدي صالح (١٩٥٤) يقرر أن الأدب الشعبي المصري هو (الذي يصور الروح المصرية)(٥٦)، وأن الأدب الشعبي أكثر دلالة على (النفسية الشعبية)(٥٧). وإذا كان عبد الحميد يونس (١٩٥٦) قد انطلق من أن الأدب الشعبي (هو القول الذي يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادًا أو جماعات) (٥٨)، فإنه قد أكد أن الأدب الشعبي دال (على نفسية الجماعة) (٥٩) وأسس منظوره في ذلك على أساس التفريق بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي(٦٠)، وذلك ما قاده إلى تحديد معنى الذاتية في "إبداع" الأدب الشعبي، إذ يتسم الأدب الشعبي ــ فيما يرى يونس ــ "بالطابع الذاتي أيضًا" (ولكنها الذات العامة ويصدر عن وجدان، ولكنه وجدان الشعب قبليًا كان

أو طبقيًا أو قوميًا) [٦١]. كما برزت هذه الصيغة لدى فاروق خورشيد في كتاباته في النصف الثاني من الخمسينيات[٦٢].

ومن الواضح أن ثمة إمكانية للقول إن ترسخ البدائل الدلالية المختلفة المؤطرة للإبداع الجمعي والشعبي من منظور تعبيري ـ مثل نفسية الشعب وروح الشعب وغيرها ـ لدى دارسي الأدب الشعبي قد مثل خطوة مهمة أتاحت لنقاد الاتجاه الاجتماعي الإفادة من تلك البدائل.

إن تكرار مصطلح "روح الشعب" لدى مندور، والقط، والنقاش يشير إلى ثباته النسبي بين نقاد وضعيين ينتمون إلى أجيال مختلفة، ويبدو أن القط كان أكثرهم سعيًا إلى تحديد دلالة هذا المصطلح مما يكشف عن تصوره لكيفية تحقيق مهام المسرح الاجتماعية عبر التأصيل.

ويرد ذلك المصطلح ـ لدى القط ـ في سياق أشمل من المصطلح ذاته؛ يتمثل في تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها (ومن أهم هذه المقومات الآداب والفنون لأنها خلاصة التجارب الروحية للأمة وعدتها في ربط ماضيها بحاضرها وامتداد تطورها على مر العصور) [٦٣]. ولهذا ينتقد القط استعارة الأدباء والفنانين المصريين (الأساليب الأدبية أو الفنية "الأوروبية" دون نظر إلى ملاءمتها لطابع مجتمعنا)[٦٤].

ولما كان القط قد التفت إلى أن النتيجة المترتبة على هذا المسلك تتمثل في صعوبة تقبل المتلقي المصري لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم الحل الذي يتمثل في دعوته ـ ليس للأدباء فقط ـ بل لكل الفنانين أيضًا (إلى أن يفهم الفنان روح الشعب الذي يبدع فنه من أجله فيزود نفسه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتتصهر في نفسه وتخرج بعد ذلك في قالب فني حديث يعبر تعبيرًا أصيلا عن هذه الروح)[٦٥].

ولقد ارتبط بهذا الحل ـ لدى القط ـ تصوره لغاية دراسة التراث الشعبي العربي في الفنون المختلفة إذ هي (فهم الروح الأصيلة للشعب العربي في تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيدًا للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة لتكون نقطة انطلاق نحو خلق فن قومي له طابعه المتميز دون أن يكون معزولا رغم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى)(٦٦). وإذا كان ما يطرحه القط لا يختلف في دلالته عما طرحه مندور أيضًا، فإن القط قد كان أقدر على تقديم صياغة أكثر تحديدًا (٦٧)، ومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراث/ الأدب الشعبي بوصفه "تعبيرًا" عن الشعب في عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطبقية التي يتضمنها هذا "التعبير"؛ إذ إن الأدب الشعبي ـ في جوهره ـ نتاج طبقي تتحدد طبيعته من ارتباطه، في منشئه وفي صيرورته، بالطبقات التي تنتجه وتستهلكه؛ فهو ليس "تعبيرًا" عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليس مفهوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالي، وهو منحى يتأكد من التحديد الذي يسنده القط إلى مصطلح "روح الشعب" الذي لا يعني عنده سوى "الأجواء المحلية"؛ وهذا ما يظهر بوضوح في تفسير القط لنجاح بعض الأعمال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يردُّه القط إلى التصوير الجزئي الذي قدمته لبعض جوانب "البيئة المحلية" إذ يقرر أنه (لو نظرنا في قصصنا ومسرحياتنا التي ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالا كبيرًا من الجماهير، لرأينا أن نجاحها ـ رغم ما بها من بعض القصور الفني ـ يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعًا متميزًا عن سواها من الأعمال الأدبية، فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبرأة من كل من

العيوب ولكن طابعها المحلى وتميز شخصياتها وأجوائهـا جعلهـا علامة من علامات الطريق الهامة في تطور الرواية العربية، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي ــ رغم التطور غير المقبول الذي طرأ علـى شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل ــ استمدت مكانتها المرموقة في فن القصة المصرية القصيرة من هاتين الصـورتين المتناقضـتين المتميزتين اللتين رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب، وكثير مـن روايات نجيب محفوظ ــ رغم ما بها من تفصيلات كثيرة قد تخرج أحيانًا عن سياق الأحداث ــ يقوم نجاحهـا علـى تلـك الأجـواء والشخصيات الخاصة التي تزخر بها، وكذلك الحال في مسـرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل "الناس اللي تحت" و"عيلة الدوغرى" ففي كل منهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خـاص مـن الحياة والناس، وفى مسرحية "السبنسة" لسعد الدين وهبة شخصـية مصرية صميمة هي شخصية الشيخ سيد أضفت عليها روحًا قومية صميمة وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخرى على النجاح الذي حظيت به ..كل هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر في منهجنا الـذي سلكه معظم أدبائنا وفنانينا في التأثر بمفاهيم الأدب والفن الأوروبي لكي نقيم آدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحضارة الحديثة)(٦٨).

واللافت أن النص السابق ــ على طوله ــ يؤطر تحديدًا للروح الشعبية أو "روح الشعب" أو "الروح القومية" يراهـا ممثلـة فـي الأجواء المحلية والتي تتحول ــ بدورها ــ إلى مختلف المظـاهر البيئية المأخوذة عن "البيئة المصرية" على عمومها ولاسيما "البيئة الشعبية" بصفة خاصة.

ومن البين أن ذلك الفهم المطروح للروح القوميـة أو الـروح الشعبية يرتد في جذوره العميقة إلى التراث النقـدي الرومانسـي

الغربي من زاويتين متكاملتين؛ فمن الزاوية الأولى يتصل ذلك الفهم بما أصّلته الدراسات الفولكلورية الأوروبية، إبان نشأتها في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، من غاية لها تتمثل في الكشف عن "النفسية الشعبية"، أو "النفسية القومية" أو "الروح الشعبية"، أو "الروح القومية"، أو "العقلية الشعبية"، وكانت كل هذه البدائل الدلالية تعكس التوجه الرومانسي لأصحاب تلك الدراسات الذين انطلقوا ــ في إطار سيادة النظرية الرومانسية ــ من أن دراسة التراث الشعبي وآثار الأدب الشعبي ستفضي إلى الكشف عن تلك الروح الشعبية أو القومية(٦٩).

وأما من الزاوية الثانية فيبدو ذلك الفهم الذي أصّله القط نمطًا من أنماط النسج على المصطلح الرومانسي "اللون المحلى" الذي قدمته الرومانسية الأوروبية لتأكيد نسبية الفن المتمثلة في تصويره بيئة محددة زمانيًا ومكانيًا، لتنقض بذلك منحى الكلاسيكية إلى تصوير العام، والشامل، والثابت من الملامح الإنسانية(٧٠).

ولعل تأصل صيغة التعبير عن "روح الشعب" في خطاب أولئك النقاد هو الذي يفسّر ما توصّل إليه بعضهم ــ وهم بصدد التعامل مع مسرحيات مصرية أفادت من التراث الشعبي ــ من أن (الالتفات إلى التراث الشعبي، ومحاولة الاستفادة منه ظاهرة طيبة، سوف تساعد ولا شك، على الوصول إلى "مدرسة مسرحية" تعبر عن شخصيتنا، وتقترب من وجودنا الروحي الحقيقي، بدلا من استعارة الموضوعات والتجارب من المدارس الفنية الغربية)(٧١).

ورغم أن شكري عياد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مشابه لمنظور القط، ومندور، والنقاش؛ إذ ربط بين الأدب وسياقه الاجتماعي، فإنه قد مال إلى اختزال ذلك السياق

في بعده الحضاري؛ إذ عدّ الأنواع الأدبية والمذاهب الأدبية (أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحيانًا لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيرًا فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة)[٧٢].

ولقد رتب شكري عياد على ذلك نفى إمكانية استعارة القوالب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية الحضارية التي تتضمنها تلك الأشكال[٧٣]. ومن ثم استطاع شكري عياد أن يمهد لوضع مسألة التأصيل ــ من حيث جذرها الجمالي ومن حيث مهمتها الاجتماعية ــ وضعًا دالاً ودقيقًا في آن؛ إذ بيَّن أن إشكالية الكاتب المسرحي العربي تتبدى في أنه ينطلق ــ في إبداعاته ــ دون مواضعات أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسرحي الغربي الذي يجد في ثقافته أنماطًا مختلفة من المواضعات الفنية، وإذا كان منظور شكري عياد يؤكد نسبية تلك المواضعات، فينفى ــ بعمق ــ وجود قوانين ثابتة للمسرح ــ فإنه يرى أن هذه المواضعات ليست خلقًا فرديًا بل نتاج لمجموعة من الكتاب، فهي (تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر) [٧٤].

وليس مصطلح روح العصر سوى واحد من مصطلحات النقد الرومانسي المتكررة عند نقاد هذا الاتجاه[٧٥]، تكرارًا يشير إلى تجاوبه ــ على مستوى بنية هذا الخطاب ــ مع مصطلح "روح الشعب". ولكن شكري عياد ــ مع هذا ــ قدم إضافة دالة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذي أدرك دور جمهور المسرح في تثبيت تلك المواضعات في الإطار الاجتماعي الذي يجمع بين الكاتب المسرحي وجمهوره؛ إذ إن (المسرح يفترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضعات والتقاليد ليتلقى من الكاتب عمله؛ لأن

المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكتاب جمهوره)(٧٦).

ولعل إضافة شكري عياد التي تعطى للجمهور فعالية في تشكيل جماليات نوع أدبي جديد أو مستحدث ــ كالمسرح ــ في المجتمع العربي،أن تكون متصلة ــ بطريقة أو بأخرى ــ بما أصّله ــ من قبله ــ دارسو الأدب الشعبي الذين أبرزوا دور الجمهور بوصفه متلقيًا يسهم بفعالية في تشكيل نصوص الأدب الشعبي وظواهره ، وهو الإبراز الذي تبدى في قرن أحمد رشدي صالح بين وجود العمل الأدبي الشعبي وتلقى الجمهور له؛ إذ لا يتخذ ذلك العمل (شكله النهائي قبلما يصل جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول)(٧٧). بينما تجلى ذلك الإبراز لدى عبد الحميد يونس في تكراره التأكيد على اختفاء (الحد الفاصل في الأدب الشعبي بين المبدع من ناحية وبين المتذوق أو المتلقي وهو الشعب أو الجماعة من ناحية أخرى، حتى ليستطيع الباحث أن يقول إن الشعب هو المؤلف، وهو المتذوق أو المتلقي في آن واحد) (٧٨).

إن ربط شكري عياد بين دور الجمهور / المتلقي في إنشاء تقاليد المسرح العربي ــ بوصفه نوعًا أدبيًا جديدًا في المجتمع العربي ــ والاستجابة لروح العصر ــ كان يمثل "دعوة" قوية لأن ينشئ الكاتب المسرحي العربي ــ في علاقته بالمتلقي ــ تقاليد ذلك النوع الجديد ومواضعاته الجمالية المتعددة، وهى دعوة بقدر ما تفتح باب التجديد و"الاجتهاد" الجمالي، فإنها توطر مسألة التأصيل تأطيرًا عميقًا، ورغم ذلك لم ينعكس هذا التأطير على التطبيقات النقدية لنقاد هذا الاتجاه، وحتى على نقد شكري عياد التطبيقي نفسه؛ إذ كان في نقده لكثير من العروض والنصوص المسرحية المصرية أقرب إلى

الناقد التفسيري منه إلى الناقد الاجتماعي يبحث عن كيفية بناء "العقدة" ثم الشخصية المسرحية(٧٩).

وإذا كان التأصيل ــ عند أولئك النقاد ــ وسيلة ليعبر المسرح العربي عن "روح الشعب" أو عن "روح العصر" فإن خطابهم يشير ــ بوضوح ــ إلى أن تحقيق التأصيل بمهمته تلك سبيل لأن يحقق الأدب/ المسرح العربي العالمية أو الدلالة الإنسانية العامة(٨٠).

(٢/٣)

شغل درس الماهية الجمالية للمسرح نقاد الاتجاه الاجتماعي، ويكشف تحليل خطابهم عن أن عنصري الشكل والمضمون قد احتلا ــ بوصفهما عنصرين شاملين في تلك الماهية ــ موقعًا متقدمًا في ذلك الخطاب، وتفرعت عنهما ــ داخل بنية هذا الخطاب ــ العناصر الأخرى المسهمة في تحقيق تلك الماهية كالحدث والشخصية وغيرها، وإذا كان هؤلاء النقاد قد انطلقوا من جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، فإنهم قد قدموا المضمون على الشكل دائمًا، من ناحية، ثم راوحوا ــ من ناحية ثانية ــ بين المضمون وبدائل دلالية له كالفكر، والفكرة، والتجربة، والرؤيا، والمادة، والموضوع، والمقدمة المنطقية وغيرها(٨١).

وإذا كان بعض دارسي الأدب الشعبي المعاصرين لأولئك النقاد قد قدموا المضمون أو المحتوى أو "موضوع التجربة الفنية" على الشكل، وجعلوا منه وسيلة لتمييز الأدب الشعبي عن الأدب الفردي(٨٢) ــ فإن ذلك كان يوازى ما قام به نقاد الاتجاه الاجتماعي، كما أن تقديم أولئك النقاد للمضمون في تأسيسهم الماهية الجمالية للمسرح قد تبدى أيضًا في درسهم لماهية التأصيل

الجمالية؛ إذ تكشف نصوصهم عن اتفاقهم ــ وضعيين كانوا أو ماركسيين ــ على أن الكاتب المسرحي يستطيع أن يستمد من التراث الشعبي مادة أو خامة لعمله المسرحي ؛ إذ إن هذا التراث الشعبي يمثل (مادة خصبة للكتابة المسرحية)[٨٣].

ومن اللافت أن ناقدًا مثل رجاء النقاش كان يراوح بين مصطلحي المادة والخامة، ولا يكاد يستخدمهما إلا في سياق حديثه عن علاقة الكاتب المسرحي بالموروث الشعبي[٨٤].

إن اتخاذ الكاتب المسرحي من بعض جزئيات ذلك الموروث الشعبي خامة أو مادة لعمله الفني لا يعني ــ لدى أولئك النقاد ــ أن يعيد الكاتب تقديم تلك المادة " الغفل" أو يكتفي بإجترارها، بل عليه أن يضيف إليها من "ذاته" فكرته أو أفكاره؛ أي يغرس فيها (طاقة فكرية أو إنسانية جديدة)[٨٥]، كما (يمكن للفنان أن يستمد من هذه الخامة عملا فنيًا ناضجًا، يلقي فيه الضوء على القيم الاجتماعية والإنسانية التي لا ترتبط بمكان أو زمان)[٨٦].

إن تحقيق تلك الكيفية في التعامل مع " الخامة" الشعبية يفضي إلى تقديم الكاتب المسرحي لـ"مضمون شعبي" أو "روح شعبي" أو تعبيره (عن بلاده وشعبه تعبيرًا شاملا)[٨٧] .

ولعل تحقيق مثل هذه الروح/ المضمون/ التعبير يتيح ــ فيما يرى أولئك النقاد ــ لذلك الكاتب أن يجعل لعمله دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما يجليه درس غالي شكري لاعتماد توفيق الحكيم على الموال الشعبي في مسرحيته "يا طالع الشجرة"؛ إذ يرى شكري أن الحكيم (قد أراد أن ينبثق من أعمق أبعاد الروح المصرية التي يعبر عنها الفولكلور بكلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى، ثم ينطلق إلى أرحب الآماد الإنسانية التي يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هي الأخرى كما لو كانت بلا معنى) [٨٨].

(٢/٤)

من الواضح أن الدعوة إلى التأصيل قد انعكست على تناول أولئك النقاد للشكل بوصفه عنصرًا من العناصر التي تكوِّن الماهية الجمالية للمسرح في خطابهم النقدي، ويتبدى هذا الانعكاس في تجليين مختلفين؛ أولهما في الدعوة إلى أن يفيد الكاتب المسرحي من التراث الشعبي "إطارًا" أو "وعاء" يصب فيه "مضمونًا" جديدًا؛ فعند أمير إسكندر يتواتر هذان المصطلحان ليشيرا ـــ في بعض السياقات ـــ إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبي أو العربي القديم (كإطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعاء ينصب فيه محتوى جديد) (٨٩). ومن الواضح أن هذا التجلي الذي يجعل التراث الشعبي مجرد "إطار" للشكل المسرحي، قد تجاوب مع ما تبدى لدى منتجي هذا الخطاب من الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضًا مادة لمضامين المسرحيات المصرية، وإن كان مصطلح الإطار هذا لا يدل ـــ لعموميته ـــ على دلالة محددة فيما يتعلق بالشكل؛ بعبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح ـــ في سياق استخدامه لدى منتجي هذا الخطاب ـــ دلالة واضحة أو دقيقة على الشكل، بل يحمل دلالة تشير إلى "مصدر الشكل" وهي دلالة تتجاوب ـــ إلى حد كبير ـــ مع الدلالة التي يحملها مصطلح "المادة" حين يستخدمه منتجو هذا الخطاب لوصف علاقة المسرح العربي بالتراث الشعبي العربي، أو حتى بالتراث العربي القديم الفصيح.

وأما ثانيهما فهو تجلٍ أكثر شيوعًا يتمثل في الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعض عناصر التشكيل الجمالي من التراث الشعبي

أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعوة إلى (تطعيم القالب الذي عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من الروح الشعبي الذي يتجلى في حلقات السمر وجلسات الترفيه، وذلك بعد تطوير هـذه العناصر وإخضاعها لروح العصر القائم)(٩٠).

ولما كانت هذه الدعوة قد برزت في مرحلة الستينيات ـ بصفة خاصة ـ فليس من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه في أجياله المختلفة(٩١)، وأن تتجاوب مع ما كان يقوم به هؤلاء النقاد في تطبيقاتهم النقدية ـ على النصوص التي اعتمدت على التـراث الشعبي أو أفادت من الأشكال التمثيلية الشعبية ـ من رصد الأصول الشعبية التي اعتمدت عليها النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه، دائمًا، إلى اكتشاف فاعلية هذه الأصول في عناصر الشكل أو التشكيل الجمالي لهذه النصوص، وهذا ما تدل عليه شواهد متعددة؛ ففي تناول غالى شكري لمسرحية توفيق الحكيم " الطعام لكل فم" التفت إلى أن الحكيم قد ارتكز فيها (على الأساس الفولكلوري الذي ارتكز عليه بريخت في بناء مسرحه الملحمي)(٩٢)، وهو يقصد بذلك إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكري قد اكتفى بذلك الرصد فقط، وقدم "تحليلاً" للمسرحية لا تبدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، بل إنه قد اكتفى بالإشارة إلى أن (خيال الظل هو الإضافة التي يبرر بها توفيق الحكيم هذه الازدواجية بين قصة "حمدي وسميرة" ـ الإطار العام للدراما ـ وبين قصة "طارق ونادية وأمهما" التي تشكل المضمون الفني للدراما)(٩٣).

وأما فاروق عبد القادر فإنه في تناوله لمسرحية "الفرافير" قد اكتفى بالقول إن (يوسف استطاع أن يقدم في الفرافير مادة ثمينة هي شخصية فرفور نفسها التي التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحي) (٩٤)، دون أن يناقش الشكل أو طرائق التشكيل

الجمالي التي قدمها إدريس انطلاقًا من التأثيرات الجمالية الشعبية.

وما تبدى لدى غالي شكري، وفاروق عبد القادر يتجاوب مع ما كان يقوم به نقاد آخرون من الاتجاه نفسه(٩٥).

إن التجليين السابقين (الدعوة إلى استمداد الإطار أو الوعاء من التراث الشعبي، والدعوة إلى استمداد بعض عناصر التشكيل الجمالي من ذلك التراث) يتجاوبان تجاوبات متعددة مع ظواهر أخرى سادت خطاب أولئك النقاد في تناولهم لماهية المسرح.

(٢/٥)

برز من تحليل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي حول الماهية الجمالية للمسرح عدد من الظواهر "السلبية": منها عدم اقتدارهم على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شاملة كلية حول الشكل والمضمون، وبروز التبادل الدلالي بين المصطلحات الدالة على عنصر واحد أو عناصر متشابهة من عناصر التشكيل الجمالي للأشكال المسرحية، وغياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التي استخدموها(٩٦)، ثم ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون.

ولعل تلك الظاهرة الأخيرة (الفصل بين الشكل والمضمون في البنية العميقة لخطاب ذلك النقاد) هي أكثر الظواهر تجاوبًا مع الظاهرة الأساسية القارة في بنية هذا الخطاب حول التأصيل، وهي تصور مؤداه أن التأصيل يتحقق عن طريق الجمع/ المجاورة بين المسرح ــ بأشكاله المحددة ، المكتملة لدى الأوروبيين والتي توقف هؤلاء النقاد عند عناصرها العامة ــ وبين عناصر من التراث

الشعبي العربي أو من الأشكال الشعبية، ولعل سريان هذا التصور في البنية العميقة لذلك الخطاب هو الذي يفسر، لماذا كان منتجو هذا الخطاب مشغولين ـ في درسهم للنصوص المسرحية التي أفادت من التراث الشعبي أو من الأشكال التمثيلية الشعبية ـ فضلا عن البحث عن "الفكرة" ـ بالبحث عن كيفية تحقق تصوراتهم العامة عن المسرح من حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع، الحدث، الشخصية)، وكان منتجو هذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحي المصري بالحرص على كيفية تشكيل هذه الأدوات/ العناصر ـ وما ترتبط به من أشكال ـ دون أن يعنوا بطرح السؤال عن التغيير الذي ينبغي أن تخضع له هذه العناصر في بنيتها، أو في تشكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحي المصري على التراث الشعبي أو على الأشكال المسرحية الشعبية(٩٧). وبعبارة أخرى: لم يتساءل منتجو هذا الخطاب عما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبي والأشكال التمثيلية الشعبية مؤدية إلى إحداث تغيير في طرائق التشكيل الجمالي للأشكال المسرحية وتقنياتها المختلفة، بل كانوا يفترضون أن استلهام التراث الشعبي أو الأشكال التمثيلية الشعبية يجب أن يقترن بـ (احترام المسرح كشكل فني، و(.....) محاولة الاستفادة من إمكانياته المعروفة)(٩٨).

ولعل هذه النتيجة الأخيرة ترتد ـ جزئيًا ـ إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب الساري ـ في بعض جوانبه الدالة ـ لدى أصحاب دراسات الأدب الشعبي في هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى في فقرات سابقة سريان بعض المقولات المشتركة في هذين الخطابين، مثل إعطاء اعتبار للتراث الشعبي، وتواتر مقولة أن الأدب/ المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استمداد خامات الأعمال الفنية من التراث الشعبي، فإن هذا

التجاوب بين الخطابين قد كان يقابله تنافر تبدى في خطاب نقـــاد الاتجاه الاجتماعي، واللافت أن هذا التنافر كان يحدث مع المقولات التي كان منتجو هذا الخطاب يحتاجونها بالفعل من أجل تأصــيل ظاهرة "التأصيل" الإبداعي نقديًا.

فرغم بعض "السلبيات" التي سادت دراســات الأدب الشــعبي (١٩٤٥ - ١٩٦٧) مثل: المنطلق الــدفاعي الــذي انطلــق منــه أصحابها لتبرير الحاجة إلى دراسة التراث الشعبي في ظل ســياق ثقافي اجتماعي غلبَ على كثير من ممثليه تصور أن تلك الدراسة ستؤدى إلى إضعاف الأدب الفصيح أو الرسمي، وغلبــة التوجــه التاريخي والوصفي الذي أدى ـ في كثير من الأحيان ـ إلى عدم اقتدار منتجي تلك الدراسات على الكشف "العميق" عن جماليــات النصوص أو الظواهر التي توقفوا عندها(٩٩) ـ رغــم هــذا فــإن أصحاب دراسات الأدب الشعبي قد طرحوا في خطابهم عددًا مــن المقولات والاجتهادات التي كان يمكن أن ترفد خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي رفدًا عميقًا يسهم في التأسيس الفعال لظاهرة التأصــيل الإبداعي نقديًا، وتتمثل تلك المقولات والاجتهادات فــي الجوانــب التالية: الكشف عن العناصر الدرامية في الإبــداعات الشــعبية ـ سواء في السيرة الشعبية أو القصص الشعبي خاصة ـ ودورها في بناء السيرة والقصص الشعبي(١٠٠)، وإظهار "المضمون الــدرامي" في قصص شعبية مختلفة، والاعتماد على إبــراز دور العناصــر الدرامية الشعبية لتأكيد مقولة أن العرب قد عرفوا الملاحــم(١٠١)، ودراسة طرائق بناء شخصية البطل في بعــض الســير الشــعبية العربية، كما يتجلى ذلك لدى فاروق خورشيد ومحمــود ذهنــي ؛ حيث يقدمان درسًا لافتًا لطرائق بناء شخصية البطل، درسًا يقــوم على أساس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامي، والعلاقــة بــين الصراع الاجتماعي والصراع الذي يتجسد في شخصــية البطــل،

وكيفية تطور شخصية البطل في علاقتها بالصراع الاجتماعي(١٠٢)، وكانت كل هذه الجوانب تحمل إمكانية تأسيس منظور نقدي "خاص" لتأصيل بنية شخصية البطل، وتناول عبد الحميد يونس لعناصر الأداء في السيرة الشعبية واعتمادها على التمثيل، معتمدًا على وصف أداء الراوي وصفًا دقيقًا، وقرنه بين الأداء ومحاكاة الشخصيات، كما في دراستيه "الهلالية" و"الظاهر بيبرس"، وإن كان ينطلق في دراسته الثانية من مقارنة صريحة بين أداء السيرة والتمثيل(١٠٣)، وما قدمه أكثر من واحد من دارسي الأدب الشعبي عن دور المتلقي في صياغة أشكال الأدب الشعبي(١٠٤)، وما أكد عليه عبد الحميد يونس من صعوبة استلهام سيرة "الظاهر بيبرس" في أعمال حديثة إلا بعد التغلب على عقبة اعتماد أحداثها على القدرية(١٠٥).

لقد كانت تلك المقولات والاجتهادات السابقة تمتلك إمكانية أن تجعل مسعى التأصيل لدى نقاد الاتجاه الاجتماعي دعوة مستندة إلى ظواهر ملموسة ومتحققة بالفعل في الإبداعات الشعبية سواء كانت إمكانات درامية أو تراث أداء(١٠٦).

ولعل قرن ما تبدى من فصل أولئك النقاد ـــ في البنية العميقة لخطابهم ـــ بين الشكل والمضمون وما ترتب على ذلك من تثبيت المجاورة بين الأشكال المسرحية الأوروبية وعناصر التراث الشعبي في الإبداع المسرحي العربي ـــ أن يكون دالا على أن دعوة يوسف إدريس إلى "مسرح مصري صميم" وتقديمه لشكل السامر بديلا مقترحًا لأشكال المسرح الغربي، وتلمسه الظواهر المميزة للسامر في مقابل الأشكال المسرحية الغربية ـــ كانت دعوة "جريئة" تكاد تسبق اجتهادات نقاد المسرح المصريين المعاصرين له في ستينيات القرن العشرين.

(٣)

عانت الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي طوال القرن الأول من تأصلها في المجتمع العربي الحديث (١٨٥٠ - ١٩٥٠) من مشكلة البحث عن اللغة الملائمة لتشكيل الأنماط المختلفة منها، وقد انصرفت جهود مبدعي تلك الأنواع إلى عدة مجالات تتصل بمسألة اللغة "الملائمة" لأشكال الرواية والمسرحية، وأبرز هذه المجالات: وظيفة اللغة في إطار هذه الأنواع، ومدى اتفاقها أو اختلافها عن لغة الشعر الغنائي، وطبيعة لغة هذه الأشكال، والجماليات المترتبة على تلك الطبيعة، ثم مسألة الفصحى والعامية وهوية العلاقة بينهما في إبداعات تلك الأنواع الحديثة.

ومن الملاحظ أن معظم المجالات السابقة قد نالت اهتمامًا ـ بصورة أو بأخرى ـ من دارسي الأدب الشعبي (١٩٤٥ -١٩٦٧)، وإن تقيد ذلك الاهتمام بطبيعة النشأة التاريخية لدراسات الأدب الشعبي في المجتمع المصري من ناحية، وبالإنجازات التي حققها أو سعى إلى تحقيقها النقاد العرب المحدثون في درسهم للغة الأدب والأشكال الأدبية المختلفة من ناحية ثانية، وهذا يفسر ـ فيما نرى ـ جوانب التلاقي بين خطاب دارسي الأدب الشعبي والنقاد الاجتماعيين (١٩٤٥ - ١٩٦٧) في عدد من مسائل اللغة ـ لغة الأنواع الحديثة أو المسرح تحديدًا في هذا السياق ـ بوصفها (اللغة) أساسًا جماليًا واجتماعيًا لتأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، من ناحية، ونفى أن يكون الاهتمام بدراسات الأدب الشعبي عاملا من عوامل تقويض الفصحى وأدبها، من ناحية ثانية.

ومن ذلك المنظور يمكن القول إن ثمة نقطة اتصال قوية ، ودالة أيضًا، بين دراسات الأدب الشعبي ونقاد الاتجاه الاجتماعي، تتمثل في الانطلاق من مقولة لجتماعية اللغة؛ ففي إطار النقد الاجتماعي تأصلت تلك المقولة مبكرًا؛ إذ ربط سلامة موسى بين الوظيفة الأساسية للغة ــ وهى التوصيل ــ وتأثر اللغة بالمجتمع الذي ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة في ذلك المجتمع من ناحية ثانية، فإذا كانت غاية اللغة عنده (قبل كل شيء هي الفهم)[١٠٧]، فإنه قد أسَّس على ذلك مقولة إن (اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع وتتغير بتغيره)[١٠٨]، وكشف عن الفاعلية الاجتماعية للغة؛ بوصفها فاعلية تنفى أن تكون اللغة مجرد ثمرة للمجتمع الذي يستخدمها، بل إن (المجتمع أيضًا هو ثمرة اللغة التي تعين لأفراده بكلماتها سلوكهم الذهني والعاطفي)[١٠٩]، وكان ذلك سبيله إلى الوصول إلى أن (أعظم المؤسسات في أية أمة هي لغتها لأنها وسيلة تفكيرها ومستودع تراثها من القيم الاجتماعية والعادات الذهنية)[١١٠].

وإذا كان سلامة موسى قد أسَّس بذلك مقولة اجتماعية اللغة من حيث طبيعتها ومن حيث وظيفتها، فإن دارسي الأدب الشعبي قد أسسوا مقولة مشابهة عن اجتماعية اللغة تأسيسًا على ربطهم بين الأدب والحياة، مما أفضى إلى النظر إلى اللغة بوصفها (كائنًا اجتماعيًا)[١١١]، من ناحية، والتأكيد من ناحية ثانية على أن وظيفة اللغة ليست مجرد الإبانة عن المتكلم، بل أيضًا تحقيق (تواصله مع غيره من الأفراد في مجتمعه من ناحية، ومع المجتمع كله من ناحية أخرى)[١١٢].

إن تأسيس مقولة اجتماعية اللغة سواء لدى النقاد الاجتماعيين أو لدى دارسي الأدب الشعبي كان يفضى ــ مباشرة ــ إلى تناول جد مختلف للغة بوصفها أداة لتشكيل نصوص الأدب الشعبي، من

ناحية، وتشكيل الأنواع الأدبية الحديثة من ناحية أخرى، وهـذا مـا يتجلى ـ أولا ـ في تلك المقولة التي صاغها مندور وثبّتها فـي خطاب النقد الاجتماعي، والتي تنظر إلى لغة المسـرح ـ شـعرية كانت أم نثرية ـ بوصفها اتصالية أدائية، لا تنفصل جماليتها عـن اتصاليتها وأدائيتها، وقد صاغ مندور هذه المقولة وربط بينها وبـين مقولة "الواقعية" التي ترتكن إلى "الممكن"، وحدَّ هذه المقولة في نص طويل دال؛ إذ يرى أن (الأداء وسيلة لا غايـة، والـذي يجـب أن نتساءل عنه هو إلى أي حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التي اختارها في أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوسيلة شعرًا أم نثرًا، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية، والواقعية لا تنبع من نـوع الأداة المستخدمة، وإنما من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لمـا يمكن أن يعتمل في نفوس شخصيات المسرحية من أفكار وأحاسيس في الظروف والأحداث التي يحيطهم بها المؤلف، أي أن الواقعيـة تنبع من لسان الحال لا من لسان المقال، ولكن لما كان كل مؤلـف مسرحي يخاطب جمهورًا فمن البديهي أن يخاطبه بلغة يفهمها مـا استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن يطوع تلك اللغة بحيـث يسـتطيع أن يتسقطه من لسان الحـال في دقـة ووضوح وتعبـير مباشر، وإلا ظلت المعاني والأحاسيس مطمورة في نفوس شخصياته، أو عجزت عن أن تصل إلى نفوس سامعيه أو قارئيه)[١١٣].

ولعل ما طرحته مقولة مندور السابقة من تأكيد على أن الأساس الأول في لغة المسرح كونها لغـة اتصـالية أدائيـة، لا تنفصـل جماليتها عن اتصاليتها وأدائيتها - يكشف عن شمولية الفهم الـذي يقدمه مندور، شمولية تتجلى في حرصه على تعميم مقولته بحيث تشمل الأنماط المختلفة من لغة المسرح: الشعر، النثر، الفصـحى، العامية، الدارجة.

وإذا كانت هذه المقولة قد تحولت ـ أولا ـ إلى "منطلق" انطلق منه عدد من نقاد الاتجاه الاجتماعي لرصد بعض سلبيات التحققات الجمالية للغة بعض النصوص المسرحية[١١٤] ـ فلعلها كانت تتصل من وجوه مختلفة ـ بما أصّله دارسو نصوص الأدب الشعبي المعاصرون لنقاد الاتجاه الاجتماعي (١٩٤٥ -١٩٦٧) ـ من تأكيد على الأبعاد الاتصالية للغة تلك النصوص تأكيدًا يتبدى في تكرار أن وظيفة من وظائف لغة تلك النصوص والأنواع تتمثل في التأثير في المتلقين الذين يتلقونها تأثيرًا وجدانيًا وجماليًا في الآن نفسه، من ناحية[١١٥]، وفى الإفصاح عن أن كون الأدب الشعبي "تعبيرًا" عن الوجدان الجمعي يجعل من تجلي ذلك "الوجدان الجمعي" هو الفيصل في لغة الأدب الشعبي، وليس مسألة استخدام اللهجة أو اللهجات العامية؛ إذ قد تُستَخدم تلك اللهجات ويظل الإبداع "ذاتيًا"، من ناحية ثانية[١١٦].

تفاعلت مقولة اجتماعية اللغة مع مقولة التأكيد على جوانبها الاتصالية والأدائية فأدى ذلك ـ ثانيًا ـ إلى تأسيس منظور جديد لتناول مسألة الفصحى والعامية في إبداع النصوص الشعبية، ونصوص المسرح بوصفه نوعًا أدبيًا حديثًا في الأدب العربي.

ولقد تشكل ذلك المنظور لدى الطرفين ـ نقاد المسرح ودارسي الأدب الشعبي ـ في نطاق أقرب ما يكون إلى "النطاق الدفاعي" لعله يعود ـ في جانب من أهم جوانبه ـ إلى ما تواتر في الثقافة العربية "الحديثة" من قرن بين تأييد العامية أو التأكيد على كونها لغة ذات جماليات "خاصة"، وتصور أن ذلك (التأييد) ينقض الفصحى بوصفها لغة الثقافة العربية/ الإسلامية، وثمة دالان في خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي يؤكدان ذلك؛ فثمة قران لدى بعضهم ـ ومنهم مندور على سبيل المثال ـ بين استخدام الفصحى وخلود

الأعمال الأدبية؛ إذ يجعل مندور مـن اسـتخدام الفصـحى لغـة للمسرحيات (الضامن الأكيد لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على الزمن)[١١٧].

وثمة تصور لدى محمد مفيد الشوباشي يقدم الفصحى على العامية من منظور أن تعدد مجالات الفصحى قد جعلها أكثـر اقتـدارًا مـن العاميـة على تأدية "المعاني الأدبية"، وهـذا ما وصفه بــ "ضـيق العامية" و "اتساع الفصحى" أمام كل مجالات التعبير[١١٨].

وإذا كان منطلق الشوباشي، وغيره من النقاد الاجتماعيين الذين قدموا الفصحى على العامية في مجال الإبداع الأدبي، يقوم علـى مرتكز قومي يتمثل في تصور أن الفصحى تقوم بوظيفة أساسـية هي الربط بين أجزاء الوطن العربي ممـا يسـهم فـي تحقيـق الوحدة[١١٩] ــ فإن المنظور المختلف عن ذلك قد قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعي أيضًا؛ أي لويس عوض وعبد القادر القط، كما قدمه ــ في فترة موازية ــ بعض دارسي الأدب الشـعبي، ومـن اللافت أن هؤلاء وأولئك لم يكونوا يهدفون إلى أن تحـل العاميـة محل الفصحى في الإبداع الأدبي، وإنما كانوا يهدفون إلى إبـراز مقولة جديدة ترى أن العامية لغة أدبية كالفصحى؛ وبعبارة أخرى لم يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل الفصـحى، بل كانوا يهدفون ــ فقط ــ إلى التأكيد على جمالية العامية ــ حين تُستَخدم في نصوص أدبية ــ مما يجعلها تجاور الفصحى الأدبية.

ويستند أصحاب هذا الموقف ــ كأصحاب الموقف الأول أيضًا ــ إلى صلة اللغة بالحياة أو المجتمع الذي ينتجها؛ ومن هنا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية، وهذا ما يتجلى في تقرير لويس عوض أن المصريين قد أبدعوا ــ طـوال القـرون

الماضية ــ لغة شعبية تختلف عن العربية الفصحى، وصاغوا بواسطتها أدبًا شعبيًا فيه شعر كثير ونثر كثير، ولكن "التركيب العبودى" ــ وهذا هو الوصف الذي يستخدمه لويس عوض ليشير إلى البناء الاجتماعي الذي غلب فيه النظام الإقطاعي ــ الذي ساد المجتمع المصري طوال القرون الماضية هو الذي جعل المصريين يهملون الأدب الشعبي(١٢٠)، ورتب لويس عوض على هذا "إمكان قيام شعر بالعامية يتجاور شرعيًا مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أي تعارض بينهما"(١٢١).

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته "مذكرات طالب بعثة" بالعامية، ليثبت ــ فيما يقول ــ أن العامية قادرة على صياغة النثر الفني بحيث تصبح العامية (لغة السرد والوصف والتحليل، ولكن في حدود الفكر الجاد والعواطف السامية، بل والقصد التراجيدي، وبذا أستكشف إمكانيات اللغة العامية عمليًا لا نظريًا وبالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى، في أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها)(١٢٢).

وإذا كان الظاهر في خطاب لويس عوض حول العامية هو إبراز جمالياتها التي تؤهلها أن تصبح لغة أدبية مُعتَرفًا بها من المثقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهاته الأدبية والنقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين تلك الظاهرة؛ ففي فترة الستينيات كتب لويس عوض مسرحيتيه "الراهب" و"دموع إيزيس" بالفصحى لا بالعامية التي كان يدعو إلى أدبيتها، وفى هذا كان يجارى عرفًا سائدًا لدى كتاب المسرح العربي يتمثل في استخدام الفصحى في المسرحيات التاريخية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان لويس عوض "يستهجن" بعض الملامح اللغوية في بعض مسرحيات الستينيات التي تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية(١٢٣).

ولعل هذين المظهرين معًا يشيران إلى وجود مسافة فاصلة — في مجمل نتاج لويس عوض — بين الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفعلية.

ويبدو "القط" أكثر اقتدارًا على تأسيس مقولة أدبية العامية تأسيسًا يستند إلى رفض ضمني وصريح أيضًا لمقولة الشوباشي عن "ضيق ميدان العامية" ، تلك المقولة التي تُهَوِّن من جمالية العامية، ولكن تأسيس القط مقولته تلك لا يفضي به — رغم الإيجابية التي تنطوي عليها مقولته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية العامية — إلا إلى إقرار ثنائية العامية لغة للمسرحيات العصرية، والفصحى للمسرحيات التاريخية والمترجمة(١٢٤)، ولكن إقرار القط هذه الثنائية اقترن بإضافة مهمة تتحدد في تأكيده أن (ليس من شك أننا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ)(١٢٥). ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكن أن يصل إليه الداعون إلى أدبية العامية من تحطيم القران — الساري لدى من يقدمون الفصحى — من وصل بين الأدبية والفصحى وحدها. وكان يمكن لهذه الإضافة أن تؤثر في مسار الممارسة المسرحية لو أن صاحبها، ومن يشاركونه الرأي استطاعوا أن يحددوا تحديدًا عينيًا جماليات العامية في النصوص المسرحية التي تناولوها، ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة — مثلها في ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة في مسار هذا الخطاب — مجرد إضافة على هامشه، وليست في مجراه العميق. وربما لهذا السبب لم يكن من الغريب أن ينطوي الموقف الثاني — ضمنًا وأساسًا — على تثبيت ثنائية الفصحى والعامية، وتحديد مجالات لكل منهما في الممارسة المسرحية.

واللافت أن طرح مقولة "أدبية العامية" لدى لويس عوض وعبد القادر القط قد وازاه طرح مقابل قدمه أحمد رشدي صالح ـ الذي يبدو أكثر دارسي الأدب الشعبي في تلك المرحلة اهتمامًا بجماليات لغة الأشكال الأدبية الشعبية ـ في إطار مقولة سماها (بلاغة العامية)[١٢٦] التي تشير ـ فيما يرى ـ إلى ذلك (المستوى البلاغي الرفيع الذي بلغه أسلوب العامية الفني عندنا بحيث يستطيع أن يرسم أدق الخلجات النفسية بصور راقية مركبة ورهافة ظاهرة)[١٢٧]، وإذا كان صالح قد ربط هذه المقولة بما أسماه "مرونة نسيج العامية النحوي والبلاغي" من ناحية، وبما قدمه من درسٍ ـ متأنٍ إلى حد كبير ـ لتشكل العامية في مصر يكشف ـ فيما يرى ـ ما مرت به تلك العامية من (مراحل مختلفة من النشوء والنمو والاكتمال) من ناحية ثانية ـ فإنه قد حدد ـ من ناحية ثالثة ـ عددًا من السمات الكاشفة عن بلاغة العامية ـ والتي أسماها أحيانًا "خصائص الأدب الشعبي" ـ كاشفًا عن كيفية تحققها في نماذج مختلفة من الإبداعات القولية الشعبية، ومُبينًا عن الوظائف المتعددة التي تقوم بها تلك الخصائص في النصوص الشعبية، ورابطًا بين فهم تلك البلاغة من ناحية، وفهم "نفسية الشعب" من ناحية أخرى[١٢٨].

لقد كانت مقولة "بلاغة العامية" لدى رشدي صالح حاملة ـ سواء في جوهرها أو في آليات تحقيقها نقديًا ـ لإمكانات جديرة بأن تسهم في تأسيس فهم جديد ومختلف لدور اللغة العامية في تأصيل المسرح العربي، ولكن نقاد الاتجاه الاجتماعي لم يلتفتوا إليها بعمق رغم أنها سبقت ـ بأكثر من عقد كامل ـ ما طرحه القط عن أدبية العامية.

(٣/٢)

برز تناول أولئك النقاد لمسألة لغة المسرح بوصفها جانبًا من جوانب التأصيل في دعوة بعضهم إلى لغة جديدة، أو بالأحرى نمط لغوى جديد يتمثل فيما أسماه سلامة موسى "لغة الشعب" التي تمكن الكاتب من أن يهدم (الحاجز الذي يفصل بين الشعب والأدب)[١٢٩]. كما برز موقفهم من مسألة لغة المسرح بين العامية والفصحى في تناولهم لمحاولة من محاولات توفيق الحكيم التجريب في لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية الفصحى والعامية، وهى محاولته في مسرحية "الصفقة" (١٩٥٦)، والتي استهدف فيها إيجاد (لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى في نفس الوقت، مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم)[١٣٠]. وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة في أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد الفصحى عليها في الوقت نفسه؛ ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة تبعًا للهجات العربية، وقراءة أخرى طبقًا للنطق العربي الفصيح[١٣١]، ثم حدد هدفيها في (السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا)[١٣٢]، و(التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية)[١٣٣].

وتكشف نتاجات نقاد هذا الاتجاه حول تلك المسرحية[١٣٤] أن لمندور ثلاثة مواقف مختلفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين رؤى مختلفة، مع عدم القدرة على الحسم بينها، بينما يشترك معه العالم في موقف واحد من هذه المواقف الثلاثة، وإن اختلفا حول تعليل هذا الموقف، ففي المواضع المختلفة التي تناول فيها مندور لغة "الصفقة"[١٣٥] وصفها مرة بأنها مكتوبة باللغة الدارجة بين الطبقات المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العامية منها إلى

الفصحى في كثير من ألفاظها، وقد دعم ذلك بملاحظته أن الممثلين قد أدوها بالعامية[١٣٦]، بينما رأى ــ في موضع آخر ــ أنه من التجوز أن توصف لغة الصفقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنها (ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى باسبرانتو عربي، وإنما هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقًا للتطور الذي حدث في اللهجة)[١٣٧].

ومن الواضح إذن أن "مندور" قد وصف لغة "الصفقة" ــ في المرة الثانية ــ بأنها تمثل مستوى من مستويات الفصحى.

بينما يشترك العالم ومندور في رؤية ثالثة ترى أن لغة "الصفقة" تجمع بين العامية والفصحى؛ فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب (بين الفصحى والعامية، على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين) [١٣٨]، وأما العالم فقد وصفها أيضًا بأنها (وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية، أما تراكيبها فتقترب كثيرًا من اللغة العامية)[١٣٩].

وبينما استطاع العالم أن يقدم ــ بشيء من التفصيل ــ توصيفًا لبعض جوانب صياغة الحكيم لغة "الصفقة"[١٤٠] فإن التعليلات المختلفة التي قدمها هو ومندور حول رأيهما في جمع لغة "الصفقة" بين الفصحى والعامية، ليست سوى كشف للدواعي الاجتماعية والسياسية والقومية التي لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة "الصفقة" فقط، بل أيضًا للدواعي ذاتها التي يستند إليها الخطاب في موقف أصحابه من مسألة الفصحى والعامية لغة المسرح، وقد حاول كل منهما أن يربط هذه الدواعي المختلفة بالحاجة الجمالية التي لبتها تجربة "الصفقة"؛ فالعالم يصف لغة "الصفقة" (بأنها قريبة من واقع الشخصية، وفيها في الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين

باللغة العربية، فضلا عن الطواعية لمختلف اللهجات الإقليمية)[١٤١]. بينما يراها مندور (محاولة حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع الحكيم أن ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية)[١٤٢].

ولا يختلف الدافع القومي لتأييد محاولة الحكيم عند مندور عنه لدى العالم؛ إذ يكادان يتفقان على أن العامية عامل من العوامل التي تعوق تحقيق وحدة العربية، واستعمال اللهجات العامية سيؤدى إلى توسيع الهوة بين الشعوب العربية، بينما تقدم تجربة الحكيم نموذجًا لغويًا لوحدة التعبير في المسرح العربي[١٤٣].

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي التي دفعت كلا من العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة "الصفقة" نموذجًا للغة جديدة تجمع بين الفصحى والعامية معًا، بينما يتبدى – في درس أسلوبي معاصر – أن لغة الحكيم الثالثة هذه ليست – من الناحية النظرية – إلا مستوى من مستويات العامية، ويتدعم – هذا الرأى – بالدرس الأسلوبي التطبيقي الذي يثبت ذلك بوضوح[١٤٤].

ولم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هي الدافعة لكل من مندور والعالم وحدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم في تقديم اللغة الثالثة؛ إذ إن هذه الدوافع المختلفة كانت الأساس القار في مجمل خطاب هؤلاء النقاد؛ إذ تواترت بدرجات مختلفة لدى كل من شكري عياد – وإلى حد ما – لدى أمير إسكندر أيضًا، واستندت عند شكري عياد – كما عند مندور أيضًا – إلى الربط بين تغير اللغة العربية – بفصحاها وعامياتها – من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي حدثت في مرحلتي الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هذه التغيرات المختلفة إلى

بروز تفاؤل واضح لديهما بحدوث تقارب بين الفصحى والعامية، يعتمد على التيسير في الفصحى، من ناحية، وإثراء العامية والارتفاع بها من ناحية ثانية(١٤٥). ولعل هذا التقارب هو الذي دفع شكري عياد إلى الدعوة إلى "اعتبار "العامي" و"الفصيح" (مستويين من مستويات التعبير، لا لغتين متمايزتين)(١٤٦)، وبقدر ما تشير هذه النتيجة الدالة إلى بروز منظور جديد ـ داخل بنية هذا الخطاب ـ ينظر ، بمرونة ، إلى الفصحى والعامية، ولا يكاد لا يفاضل بينهما ـ من حيث هما لغتان أدبيتان ـ فإنها كانت متجاوبة ، بشكل أو بآخر، مع دعوة القط ولويس عوض إلى أدبية العامية، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدها.

ويشير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامية إلى بروز توجه لدى منتجي هذا الخطاب يبتغي إيجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلباته الجمالية من ناحية، وتمكن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية، ولعل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجارب مسرحية أخرى قامت على المزاوجة بين العامية والفصحى، دون أن تخل ـ تلك المزاوجة ـ بمهمة المسرحية الاجتماعية(١٤٧).

ومن الممكن أن يكشف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع بين العامية والفصحى، عن أن ذلك التقريب ـ لديهم ـ عامل من العوامل التي تؤدى إلى تأصيل المسرح العربي؛ بمعنى تثبيته وتفعيله في المجتمع.

(٤)

يتصل خطاب التأصيل في بعد من أهم أبعاده بالأيديولوجيا التي طرحها نقاد الاتجاه الاجتماعي في النقد المسرحي المصري (١٩٤٥ - ١٩٦٧) كما يتصل هذا الخطاب في بعض جوانبه ــ بما طرحه دارسو الأدب الشعبي مما ينتمي ضمناً أو صراحة ــ إلى مجال الأيديولوجيا أيضًا، وتتشكل أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي من مجمل العناصر الفكرية التي بلوروها في إطار ذهني أقرب إلى الشمول والتماسك، قصد أن يفيد منها المجتمع المصري في تحقيق تقدمه، وتُكوِّن هذه العناصر ــ في علاقاتها المختلفة ــ الأفق الذهني الذي يحدُّ حركة الفكر لدى الجماعة أو الفئة التي تنتج الأيديولوجيا من ناحية، كما يحدد ــ ذلك الأفق ــ من ناحية ثانية ــ إمكانات تركيب هذه العناصر لتفي ــ من منظور منتجيها ــ بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمثل نظرة إلى العالم والكون.

وقد تعددت العناصر المسهمة في تكوين أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي، وهي: العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والتعليم، والموقف من الحضارة الأوروبية ومن التراث الفكري العربي، ثم القومية العربية والمصرية(١٤٨).

وتتصل مسائل التأصيل ــ سواء في طبيعتها أو في دلالتها ــ اتصالا مباشرًا بالقومية العربية والمصرية، وذلك ما يشير إلى أن خطاب التأصيل ينبغي أن يُسلك في إطار أوسع منه هو إطار خطاب القومية العربية والمصرية بوصفه عنصرًا تكوينيًا من

عناصر أيديولوجيا نقاد الاتجاه الاجتماعي، تلك الأيديولوجيا التي تعد ـ من منظور علاقتها بالواقع التاريخي ـ نتاجًا لوضعية الفئة أو الطبقة التي أنتجتها في لحظة تاريخية واجتماعية من تاريخ المجتمع الذي تنتمي إليه.

ومن المنظور السالف نلحظ أن اهتمام المفكرين المصريين بمفهوم القومية العربية قد تأخر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة عوامل مختلفة أهمها ، بلا ريب ، حرب فلسطين ١٩٤٨(١٤٩)، ثم اشتد هذا الاهتمام ـ إلى حد ما ـ نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٢؛ إذ إن جمال عبد الناصر قد أكد في "فلسفة الثورة" (أن الدائرة العربية تشكل بعدًا من أبعاد تكوين مصر)(١٥٠). ولعل محاولات السلطة الناصرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التي دفعت إلى بروز مفهوم القومية العربية في خطاب أولئك النقاد، واتخذ الاهتمام بالقومية العربية لدى أولئك النقاد سبلا مختلفة تراوحت بين السعي إلى تحديدها، والعمل على الكشف عن مقوماتها، والسعي إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية، وهذه الصور المختلفة تشير إلى تصور منتجي هذه الأيديولوجيا الأهمية القصوى التي تمثلها القومية العربية بوصفها ـ من ناحية ـ مرتكزًا تنهض عليه محاولة تحقيق الوحدة العربية، وبوصفها ـ أي القومية ـ نتيجة من نتائج تحقيق التأصيل من ناحية ثانية، وتلك الناحية الثانية هي التي تصل خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعي بخطاب دارسي الأدب الشعبي.

ولعل أشمل تعريف للقومية قد قدمه شكري عياد في سياق رفضه لرأى "برنارد لويس" الذي كان يرى أن المعنى القومي لكلمة عربي قد ظهر في العصر الحديث متأثرًا بمفاهيم الحضارة الغربية، فعقب شكري عياد بالقول إن (الأقرب إلى الصواب أن

يقال إن مفهوم "القومية" بوصفه مفهومًا للوحدات البشرية أكثر تعقيدًا من أي مفهوم سابق، إذ تدخل في تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيئة الجغرافية والنظام الاقتصادي، دون أن تشترط فيه سلامة كل عنصر من هذه العناصر على حدته، وهو مفهوم حديث بطبيعته في الشرق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذي تكتمل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أي مفهوم سابق للجماعة البشرية كالقبيلة أو المملكة أو الإمبراطورية)[١٥١].

وإذا كان شكري عياد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضارة فإنه أخذ يدلل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك ــ منذ بداية العصر الحديث ــ حركة دالة على توتر وعيها بالقومية دون أن ينفى هذا وجود صراعات داخلها[١٥٢].

ولم يبعد البحث عن (صفات العرب الحضارية)[١٥٣] الذي قام به الشوباشى عن الارتباط بتحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإسهام العربي في الحضارة الأوروبية، من ناحية ثانية، وإذا كان الشوباشى قد انتهى إلى أن أهم ما يميز حياة العرب ــ في العصور الوسطى ــ هو سيادة قيمة حرية الفكر، ثم كشف عن تأثير هذه القيمة في الحضارة الأوروبية[١٥٤] ــ فإن مسعاه هذا لم ينفصل عن تأكيده أهمية حرية الفكر تأكيدًا يصل بين حرية الفكر من ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية[١٥٥].

ولعل النقاش أن يكون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتمامًا بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورهما معًا في تحقيق الوحدة العربية[١٥٦]. ورغم أن النقاش لم يقم ــ فيما لدينا من نصوص ــ بتحديد عناصر القومية العربية، فإنه قد سعى ــ منذ فترة مبكرة في سنوات الخمسينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة

القومية العربية في مصر ودورها في (تشكيل المجتمع بأوضاعه وعقائده)(١٥٧). ولذلك جعل من أهداف كتابه "في أزمة الثقافة المصرية" (١٩٥٨)(١٥٨) (أن يشرح الظروف التي ظهرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التي جعلت منها عنصرًا حيًا سوف يلعب دوره الكبير في المستقبل عن طريق علمي واضح)(١٥٩).

ولقد ارتبطت القومية العربية في أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالسعي إلى تحقيق التقدم ـ أو الخلاص بتعبير النقاش ـ إذ عدّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جناحي الثورة العربية ، اللذين تنطلق بهما (لتحقيق أهدافها في تغيير الواقع الاجتماعي والفكري لقلب حضارتنا بوجهيها المادي والمعنوي)(١٦٠)، بينما جعل العالم من الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية في مصر وحركة التوحيد القومي العربي سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية في مصر(١٦١). وإن كان قد جعل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوي للوحدة العربية؛ إذ إن (البناء الاشتراكي في بلادنا هو البعد الاجتماعي الأساسي لحركة التوحيد القومي، فالوحدة العربية لا تتحقق بالعواطف القومية وحدها، وإنما بالتحرر الوطني والتحرر الاقتصادي والتحرر الاجتماعي، وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معنى من معاني الوحدة العربية الشاملة) (١٦٢).

وليس هذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانية، والوحدة العربية - بوصفها نتاجًا للقومية العربية والاشتراكية ـ من ناحية ثالثة ـ ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية(١٦٣).

ولكن التوجه نحو القومية العربية لدى منتجي هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية(١٦٤)، وهذا ما برز بوضوح لدى لويس عوض بصفة

خاصة، ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهومًا دالاً على مجموعة من الملامح التي تميز جماعة بشرية عن غيرها من الجماعات(١٦٥) لا تتناقض مع التوجه نحو الإنسانية بعمومها(١٦٦).

(٤/٢)

إن احتلال " القومية العربية" مكانًا بارزًا في أيديولوجيا النقاد الاجتماعيين كان سببًا من الأسباب التي جعلت خطابهم يتصل بخطاب دارسي الأدب الشعبي، وكان ذلك الاتصال بين هذين الخطابين دالا على مسعى مشترك من منتجيهما إلى تحقيق التأصيل بوصفه سبيلا لتحقيق القومية التي تُفضي بدورها إلى تحقيق الهوية العربية في الإبداعات الجمالية، ومن اللافت أن اهتمام دارسي الأدب الشعبي بالأبعاد القومية المختلفة فيه قد سبق ــ تاريخيًا ــ اهتمام نقاد الاتجاه الاجتماعي، ثم توازى الاهتمامان، فيما بعد، ليتحقق التلاقي بينهما، فمن فترة مبكرة ــ في تاريخ دراسات الأدب الشعبي في مصر ــ حمل ذلك الأدب اسم الأدب القومي، وكان الدافع القومي فاعلا في توجه بعض رواده إلى دراسة نصوصه، وإدخالها في دائرة الأدب العربي "المعترف به" لدى المثقفين، وذلك لنقض ما ردده عدد من المستشرقين عن قصور "العقلية العربية" و ولوعها بالجزئيات دون الكليات، مما يفسر ــ لدى أولئك البعض ــ عدم نشأة القصص والمسرح لدى العرب، فكان مسعى دارسي الأدب الشعبي ــ أمثال فؤاد حسنين وفاروق خورشيد ــ إلى وضع القصص الشعبي والسير الشعبية في إطار "الأدب العربي" سبيلا من سبل نقض النظرة الاستشراقية إلى طبيعة الإبداع العربي(١٦٧).

ومن اللافت أيضًا أن عددًا من دارسي الأشكال الشعبية التي يمكن أن تعد أساسًا ملائمًا لتأصيل المسرح العربي، قد عنوا عناية واضحة بإبراز تجليات التوجهات القومية في تلك الأشكال ، وبدت تلك التجليات واضحة في دراسات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ومحمود ذهني للسيرة الشعبية بصفة خاصة، ومن الواضح أن اهتمامهم بدرس تلك التجليات إنما كان ينطلق من النظر إلى الإبداعات الشعبية بوصفها "تعبيرًا" عن الجماعة العربية، وهذا ما قاد عبد الحميد يونس ــ في دراسته للهلالية على سبيل المثال ــ إلى الكشف عن فعالية (القومية المصرية ذات الطابع العربي)[١٦٨] في السيرة الهلالية؛ حيث كشف عن احتفاظها (بالطابع القومي العام الذي يسم جميع الآثار الجماعية بميسمه)[١٦٩]، وبَيَّن أن (بقاء الخطوط البارزة للسيرة الهلالية على حالها؛ إنما يعني مسايرة هذه الخطوط للروح القومية المصرية)[١٧٠]. وأخذ يكشف عن تجليات تلك "الروح القومية المصرية" في أحداث السيرة ووقائعها المختلفة، حيث بدت تجليات تلك "الروح" ماثلة ــ عبر تحليل يونس ــ في المضامين والمحتويات الفكرية "الشعورية" ذات الطبيعة الجمعية للسيرة، دون أن يخلو تحليله من إبراز لتأثيرات هذه التجليات في بعض جوانب التشكيل الجمالي للسيرة؛ وخاصة ما يتعلق ببناء بعض الشخصيات الرئيسية[١٧١]..

وقد تحقق بحث مشابه عن تجليات "الروح القومية" في السير الشعبية العربية لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهني من منطلق أن هذه السير "تعبير" عن ضمير الشعب العربي أو ضمير الجماعة العربية، وهذا ما جعل دراسة هذه السير "نقطة التقائنا" ــ فيما يرى خورشيد ــ (بمعنى الحضارة لدى أمتنا، والمعبر الذي يقودنا إلى التعرف على نفسية العربي في مختلف العصور وتحت مختلف الظروف)[١٧٢]. وقد اقترن ذلك المنطلق الذي يلح على "المضمون

الاجتماعي" للسير الشعبية العربية بمسعى خورشيد إلى الكشف عن التجليات الإبداعية التشكيلية التي تتبدى في تلك السير؛ إذ أصبحت وسائل التشكيل الجمالي فيها إبداعًا مقصودًا أنتجه منتجو هذه السير حيث اصطفوا من (القوالب والأبطال ما يلائم القضية التي يدافعون عنها، ثم يقدمون فيها عملا له تقاليده الفنية الناضجة المتبلورة)(١٧٣).

إن النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية ـ وأهمها السيرة الشعبية ـ لدى دارسي الأدب الشعبي بوصفها "تعبيرًا" عن الروح القومية العربية، كان يفضي إلى وضع "لبنة دالة" في مشروع تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة؛ إذ إن عكس تلك الأشكال للروح القومية يجعل من استلهام كتاب الأنواع الأدبية الحديثة لها سبيلا من "أبرز" السبل إلى تأصيل تلك الأنواع في الأدب والمجتمع العربي الحديث؛ إذ تتحول نصوص الأدب الشعبي وأشكاله وظواهره الجمالية إلى "مادة خام" يعيد كاتب الأنواع الأدبية الحديثة تشكيلها واستثمار ما تنطوي عليه من قيم جمالية جماعية في تشكيل جماليات الأنواع الحديثة، مما يفضي ـ من ناحية ـ إلى تأصيل الأنواع الجديدة، ويحقق ـ من ناحية ثانية ـ الصبغة القومية التي تعدُّ ـ بدورها ـ دالا على تحقق الهوية العربية لتلك الأنواع، وقد تجلى ذلك المسعى لدى كثير من النقاد الاجتماعيين؛ فمندور، على سبيل المثال، يجعل من الأدب الشعبي العربي أساسًا من أسس القومية العربية، ويجعل من دراسة نصوصه في مختلف البلدان العربية، وسيلة كاشفة عن عدم وجود فروق جوهرية بين أقاليم الوطن العربي(١٧٤)، وبذا فإن استلهام نصوص الأدب الشعبي وأشكاله المختلفة سيؤدى إلى تأصيل الأنواع الأدبية الحديثة، وليس ما تبدى لدى عدد من أولئك النقاد من تصور أن الإبداعات الشعبية هي المادة الخام التي تتيح للكاتب المسرحي الذي يستلهمها إمكانية تقديم "مضمون شعبي" أو "روح شعبي" "يعبر" به (عن بلاده وشعبه تعبيرًا شاملا)(١٧٥) ــــ ليس هذا إلا تجل من تجليات القومية في مسألة التأصيل.

(٥)

توقفت هذه الدراسة عند التأثيرات المختلفة التي مارستها دراسات الأدب الشعبي على النقد المسرحي الاجتماعي المصري (١٩٤٥-١٩٦٧) فيما يتعلق بخطاب التأصيل، وقد مثلت المرحلة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧ مرحلة نشأة العلاقة "الفعالة" بين هذين النمطين المعرفيين المختلفين إلى حدٍّ كبير.

وقد كشف التحليل ــ في فقراته المختلفة ــ عن جوانب التأثير التي تجلت في سبق دراسات الأدب الشعبي إلى طرح بعض الصيغ والمقولات النقدية التي أفادت نقاد المسرح الاجتماعيين، كما كشفت عن الجوانب التي لم يستطع نقاد المسرح الاجتماعيون الإفادة فيها من منجزات دراسات الأدب الشعبي، ويبدو أن السبب الأساسي ــ في ذلك ــ يتمثل في انطلاقهم من تصور أن الأشكال المسرحية النموذجية إن هي إلا أشكال أوروبية، أو متبلورة في إطار الثقافة الأوروبية، واللافت أن عددًا من دارسي الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي كانوا ينطلقون ــ في فترة معاصرة لأولئك النقاد ــ من التصور ذاته(١٧٦).

وإذا كنا قد توقفنا عند عام ١٩٦٧ فذلك لأن مرحلة ما بعد ١٩٦٧ تشكل مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث؛ إذ فرضت هزيمة يونيو ١٩٦٧ على الجماعة العربية أن تعيد تأمل واقعها وماضيها /تراثها مرة أخرى بحثًا عن أسباب الهزيمة، وسعيًا إلى اكتشاف كل ما يمكن أن يساعدها في تحقيق تماسكها بما يجعلها قادرة على تجاوز لحظات الهزيمة، ولعل الجماعة العربية في مسعاها ذلك، قد تيقنت من أنها في حاجة إلى إعادة النظر في تراثها

الشعبي لتكشف عن الإمكانات التي يحملها بوصفه مقومًا من أهم مقومات القومية، والتي تتيح له أن يقدم لها ما يساعد في تحقيق تماسكها أمام الآخر، وقد ارتبط ذلك المسعى بمتغيرات ثقافية متعددة، وقد أسفر ذلك المسعى عن اشتداد تيار الكتابات المسرحية التي حاول أصحابها تمثل المنجزات الإبداعية الشعبية، وهذا ما تمثله كتابات نجيب سرور، ومحمود دياب، ويسرى الجندي، وبعض أعمال عبد العزيز حمودة وفوزي فهمي وغيرهم، كما برز تحول واضح في دراسات الأدب الشعبي ظهر في أكثر من جانب منها؛ إعطاء اهتمام أوفى بدراسة الظواهر الأدائية والشفاهية، والتحليل الساعي ـ باستخدام أدوات نقدية جديدة ـ إلى اكتشاف جماليات الأشكال الشعبية، وتركز الاهتمام حول بعض الأشكال الشعبية الأدائية المتصلة بالظواهر والأشكال المسرحية المختلفة، بينما أخذ المسرح العربي وكتّابه يتعرفان على عدد من الأشكال المسرحية الأوروبية وغير الأوروبية، غير الرسمية، مما كشف عن تنوع الأشكال المسرحية وعدم اقتصارها على ذلك الشكل القائم على الصيغة الأرسطية في تجلياتها المختلفة.

ولعل تفاعل هذه الجوانب الثلاثة السابقة هو الذي نقل مسألة التأصيل بجانبيها الإبداعي والنقدي إلى تمثل "فنون الفرجة الشعبية" في الكتابات والإبداعات المسرحية، من ناحية، والتعامل معها نقديًا بوصفها أشكالا مسرحية تختلف عن الشكل "الرسمي" ذي الأساس الأرسطي من ناحية ثانية.

وتحتاج مرحلة ما بعد ١٩٦٧ درسًا آخر يكشف عن تحولات ظاهرة التأصيل في جانبيها الإبداعي والنقدي.

الهوامش

١- اهتمت دراسات الأدب العربي الحديث، والتي قويت في الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية، بكشف بعض تأثيرات التراث والأدب الشعبي في بعض أشكال الرواية والمسرحية، ولكن غلب على أصحاب هذه الدراسات "التهوين" من دور تلك المؤثرات الشعبية في نصوص الروايات والمسرحيات الحديثة، انظر على سبيل المثال :

- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨) الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨٣، ص ـ ص ١٥٢ - ١٥٨ حيث يكشف عن تأثير الأدب الشعبي في "العقدة" في روايات التسلية والترفيه. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦٣.

- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، ص ـ ص ٣٦٦-٣٨٣، حيث يدرس المسرحيات المستمدة من ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٦.

٢- شكري عياد: الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ٢٨.

٣- انظر: محمد المديوني: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣، ص ١٣٤.

٤- حول هذه المسألة يمكن مراجعة عدة دراسات ، من أهمها فيما نرى:

- علي الراعي: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، كتاب الهلال، عدد سبتمبر ١٩٧١.

- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، عدد أكتوبر ١٩٩٥، ص ـ ص ١١-٤٦، حيث يحلل العناصر الجمالية المختلفة المشكلة لفنون الفرجة الشعبية

العربية، ثم يأخذ في دراسة كيفيات تجلى هذه العناصر في النصوص المسرحية العربية الأولى، وأما بقية الكتاب فهي تحليل لتجليات عناصر فنون الفرجة الشعبية في نصوص المسرح الشعري العربي الحديث والمعاصر، وتعد هذه الدراسة - فيما نرى - أوفى دراسة عن آليات التأصيل في نصوص المسرح الشعري العربي.

٥- شكري عياد: الرؤيا المقيدة، مرجع سابق، ص ٢٨، ونشير إلى أننا سنتوقف أمام الأصول الشعبية فقط.

٦- انظر: على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر (١٩٣٩-١٩٥٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٠٣.

٧- انظر مقدمة أحمد مرسى لكتاب عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٣.

٨- انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب: تاريخ أدب الشعب، نشأته، تطوراته، أعلامه، تأليف حسين مظلوم رياض ومصطفى محمد الصباحي، مطبعة السعادة، يناير ١٩٣٦، ص "ط" من المقدمة.

٩- أحمد ضيف، المرجع السابق ، ص "ز" من المقدمة.

١٠- انظر كتاب تاريخ أدب الشعب المشار إليه من قبل، حيث درس المؤلفان فن الزجل ومثلا له بنصوص معلومة القائل أو مجهولة القائل.

١١- أحمد مرسى: مقدمته لكتاب دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ٥٤.

١٢- انظر: على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر، مرجع سابق، ص ـ ص١٠٣ - ١٠٤

١٣- أحمد رشدي صالح: تطور الفولكلور العربي في مصر، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ٦٩، والمقال يحتل الصفحات ٦٩-٧٥.

١٤- انظر: د. محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية، الطبعة الرابعة، دار المعارف ١٩٨١، ص ١٤٢، ١٦٩.

١٥- أصدر مركز الفنون الشعبية عددين من دورية "الفنون الشعبية" عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠، ثم أخذت تصدر بطريقة منتظمة في النصف الثاني من الستينيات.

١٦- ينبغي أن نوضح أننا نشير إلى تاريخ تقديم الدراسات الجامعية إذا كانت قد نشرت قبل ١٩٦٧.

١٧- انظر: شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة ، ١٩٧١، مواضع متفرقة من ص ـ ص ٨٩-١٣٥.

١٨- من هذه الدراسات : الزجل في الأندلس، لعبد العزيز الأهواني، (١٩٥٧)، والشعر الشعبي العربي لحسين نصار (١٩٦٢). وكذا الفصول التي خصصها أحمد رشدي صالح للزجل وغيره من أشكال الشعر الشعبي، وذلك في دراسته "فنون الأدب الشعبي" الصادرة عام ١٩٥٦.

١٩- حول هذه الإسهامات المختلفة يمكن مراجعة المصادر التالية:

- على شلش: اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر (١٩٣٩ - ١٩٥٢)، مرجع سابق،ص ١٠٣، ١٠٤.

- أحمد رشدي صالح: تطور الفولكلور العربي في مصر، مجلة الطليعة، عدد نوفمبر ١٩٦٧، ص ـ ص ٦٩ -٧٥.

- محمد الجوهري : علم الفولكلور، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ـ ص٢٠٠ - ٢٠٧ .

٢٠- انظر - على سبيل المثال - عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ـ ص ١٥٢ - ١٥٤.

٢١- فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، ١٩٤٧، ص ٩٧، ويجدر بنا أن نشير إلى أن كل العبارات والجمل التي وضعناها بين الأقواس في هذه الفقرة من دراستنا قد وردت في كتاب حسنين في عدد من الصفحات التي درس فيها نصوص خيال الظل، وهى الصفحات: ٧٨، ٨١، ٨٢، ١٠٤. وقد درس حسنين نصوص خيال الظل في الصفحات ٧٨ - ١١٨.

٢٢- على الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، للمجلس الوطني للعلوم والفنون والآداب، الكويت ، يناير ١٩٨٠، ص ٩٤.

٢٣- على الراعي: المرجع السابق، ص ٩٣، ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس المنقول هكذا في الأصل.

٢٤- انظر: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، لا مكان للطبـــع، ١٩٧٤، والجدير بالملاحظة أن المقالات التي قدمت دعوة إدريس إلى مســـرح مصري، قد نُشرت للمرة الأولى بمجلة الكاتب أعداد يناير، وفبرايـــر، ومارس ١٩٦٤ تحت عنوان "نحو مسرح مصري".

٢٥- حول هذا الاتجاه يمكن مراجعة دراستنا: خطـــاب النقـــد المســـرحي التفسيري عند شوقي ضيف: الصيغ والعمليات النقدية ، المنشورة فـــي هذا الكتاب.

٢٦- حول مواقف اتجاهات النقد الماركسي من مسألة العلاقة بين البنيتين التحتية والفوقية، يمكن مراجعة دراسة تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، ترجمة جابر عصفور، فصول ، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٥، ص ــ ص ٢٠ - ٤٣.

٢٧- حول موقف هؤلاء النقاد من " التأسيس" و "التجريب" انظر: ســـامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢.

٢٨- انظر، عبد الفتاح البارودي: مشكلة المسرح في العهد الجديد، مجلـــة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢، وانظر أيضًا مقالته : رسالة المســـرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢.

٢٩- انظر، زكى طليمات: أ- مفاهيم مسرحية للمناقشة : هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة، مجلة المجلة عدد يناير ١٩٦٧، ص ــ ص ٥٦ - ٦١.
ب- مفاهيم مسرحية للمناقشة ، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص ــ ص ٢٩ - ٣٥.

٣٠- انظر: زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بـــدأ المســـرح العربي بداية خاطئة، مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٧، ص ٥٧.

٣١- محمد المديونى: إشكاليات تأصيل المسرح العربي، مرجع سابق، ص ــ ص ١٣٤ - ١٣٥.

٣٢- انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا ، مرجـــع سابق، فصل ماهية المسرح، ص ــ ص ١٨٣ - ٢٧٦.

٣٣- انظر: رجاء النقاش: في أضواء المسرح، دار المعارف ١٩٦٥، ص ـ ص ٩١ -٩٢.

٣٤- لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١٣ من المقدمة، والجدير بالذكر هنا أن الطبعة الأولى من هذا الديوان قد صدرت سنة ١٩٤٧.

٣٥- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، الطبعة الثالثة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، ص ٢١، وقد صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٥٤.

٣٦- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦، ص ٤ من التمهيد.

٣٧- عبد الحميد يونس: خيال الظل، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص ـ ص ٦-٧.

٣٨- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، سلسلة اقرأ، دار المعارف، ١٩٦٥، ص ٨٥.

٣٩- رجاء النقاش: المرجع السابق ص ٨٥.

٤٠- كان من الطبيعي أن يواجه نقاد الجيل الأول، خاصة، السؤال عن غياب المسرح عن الأدب العربي القديم، وقد تعددت إجاباتهم، فرأى مندور أن السبب يرجع إلى غلبة الخطابية والنغمة الحسية على الشعر العربي، بالإضافة إلى التعارض بين الديانة اليونانية التي تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام.

- انظر مندور: مسرحيات شوقي، طبع نهضة مصر، دون تاريخ ص ـ ص ٣ - ١٣.
- مندور: المسرح: الطبعة الثالثة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ـ ص ١٤ - ١٩.
- بينما رأى لويس عوض أن العقلية المصرية عقلية تسيطر عليها الحاسة الملحمية التي تميز بحدة بين الخير والشر، وبذا تبتعد عن أن تكون عقلية درامية ترى التناقضات في الأشياء والظواهر. انظر لويس عوض: المسرح المصري، دار إيزيس للطباعة ١٩٥٤، مواضع مختلفة.

- على حين رأى زكى طليمات - في فترة متأخرة - أن أسباب عدم قيام المسرح في الأدب والمجتمع هي: افتقاد الشعر العربي القديم وحدة الموضوع التي هي العنصر الأساسي - عند طليمات - الذي يجب تحققه في المسرحية، وغلبة الأسلوب التقريري، أسلوب السرد والحكي على الأدب العربي القديم، بينما يقوم المسرح على أسلوب الحوار، وغلبة الأهداف الوعظية المباشرة من وعد ووعيد، أو ترغيب وترهيب على القصص العربية القديمة مكتوبة كانت أم شفاهية، بينما يسعى المسرح - بطريقة غير مباشرة - إلى تحقيق أهداف مختلفة.
- انظر زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة ، مرجع سابق.
- وأما الشوباشي فهو يؤكد عدم حاجة العرب القدماء إلى المسرح لسببين هما: إن المسرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد آلهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه؛ لأن أدبهم كان يعكس واقعهم ويجسده، وتشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبي، مما جعل المعلقات تستأثر بعقولهم.
- انظر: محمد مفيد الشوباشي: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ـ ص ٨٠ ـ٨١ .
- ودون الخوض في هذه المسألة تكفى الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لظاهرة غياب المسرح من الأدب والمجتمع العربي ما قبل الحديث، فثمة التفسير الذي قدمه أحمد شمس الدين الحجاجى، ويرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجة إلى المسرح في المجتمع العربي لم تتبلور إلا في منتصف القرن التاسع عشر، انظر كتابه: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥. بينما قدم عبد المنعم تليمة تفسيرًا آخر - من منطلق نظرية الانعكاس - يقوم على أن نشأة الفنون، والأنواع الأدبية، ترتبط بتلبية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجتماعية، في مجتمع ما، وفى لحظة تاريخية محددة ، ومن هنا ظهر المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حين تبلورت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظر: عبد المنعم

تليمة: النقد العربي الحديث، المدخل وعنوانه : النقد العربي الحــديث بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج، ص ــ ص ٤٧٩ - ٤٩٠، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤.

٤١- انظر - على سبيل المثال - رجاء النقاش: في أضواء المسرح، ص ــ ص ٨٤ - ٨٩، حيث يقرر في نقده لمسرحية ألفريد فــرج "حــلاق بغداد"، أن (المسرح ليس موجودًا بشكله الاصطلاحي المعروف ولكــن عناصره موجودة ومتوافرة بكثرة) ص ٨٤، والأقواس الداخلية للنقاش، وبتحليل مقالاته لا يجد القارئ أي تحديد لهذه العناصر ســوى إشـــارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوتة) ص ٨٦ في حكايات ألف ليلة وليلة والجاحظ التي اعتمد عليها ألفريد فرج في مسرحيته هذه.

٤٢- انظر على سبيل المثال - مندور: المســـرح: ص ــ ص ٢٠ -٢٦، حيث يتناول خيال الظل والقراقوز، ويراوح بين وصف خيال الظل بأنه "بابات" أو "مسرحيات" أو "تمثيليات"، ويتناول عنصر الحوار فيها، لكنه يخرجها - مع هذا - من فن "الأدب التمثيلي أو " فن المسرح" لأنها لا تنتمي إلى التراث الفصيح.

٤٣- زكي طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المســـرح العربـــي بداية خاطئة، المجلة يناير ١٩٦٧، ص ٦٠.

٤٤- انظر المقال السابق، وينبغي الإشارة إلى أن طليمات في مقاله الثاني، قد أشار إلى أن التعازي الشيعية "تعد لونًا" من هذه الألـــوان التمثيليـــة، وإن لم يحددها بذلك الاسم؛ إذ وصفها بـــ (ألوان الدعاية المذهبية لأهل الشيعة) ص ٣٥.

٤٥- انظر المرجع السابق.

٤٦- انظر: يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مرجع سابق.

٤٧- زكي طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، مرجع سابق، ص ٥٨.

٤٨- انظر المرجع السابق.

٤٩- انظر درسًا لهذه الصيغ في دراستنا: الخطاب النقدي والأيـــديولوجيا، فصل مهمة المسرح، مرجع سابق، ص ــ ص ٦٣ - ١١١.

٥٠- انظر، عبد الفتاح البارودي: رسالة المسرح في العهد الجديد، مجلة الثقافة ، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص ـ ص ٣١ - ٣٥.

٥١- انظر الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٢١٠ ـ ٢١١.

٥٢- يمكن القول إنه بعد ثورة ١٩٥٢ برز تيار قوى في الأدب والنقد المصري يدعو إلى أن تكون الإبداعات المصرية "معبرة" عن المجتمع أو الواقع المصري، وهذا ما تجلى لدى الاتجاهات الواقعية في الإبداع الأدبي، والاتجاهات الاجتماعية في النقد، ومن هنا لم تكن دعوة إدريس سوى بلورة للتوجه الأساسي في ذلك التيار.

٥٣- انظر: محمد مندور،معارك أدبية، طبعة نهضة مصر ١٩٨٨، ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٧. وانظر أيضًا: رجاء النقاش: المسرح والثورة، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ١٥٤. عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، مقال قوميتنا في الأدب ص ١٣٣ - ١٣٧ وقد نشر المقال للمرة الأولى في أحد أعداد جريدة الأهرام عام ١٩٦٥.

٥٤- انظر مقدمة أحمد ضيف لكتاب " تاريخ أدب الشعب" المشار إليه في هوامش سابقة.

٥٥- انظر: سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣.

٥٦- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٩.

٥٧- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٩.

٥٨- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٤.

٥٩- عبد الحميد يونس: المرجع السابق ص ٤.

٦٠- انظر: عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبي: مقوماته ووظائفه، ص ـ ص ١٠٣ - ١١٧، حيث يفرق ص ١٠٦، ١٠٧ بين نمطين من الوجدان هما الوجدان الفردي والوجدان الجمعي، وهو يقيم تلك التفرقة على أساس التفريق بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي، ويجدر أن نلحظ أن هذا المقال كان في الأصل

محاضرة ألقاها يونس بكلية اللغة العربية بالأزهر عام ١٩٦٥، كما أن تفرقته بين علم النفس الفردي وعلم النفس الجمعي لها تجليات متعددة في دراسته "الهلالية.." سواء في التمهيد أو في متن الدراسة.

٦١- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.

٦٢- انظر، فاروق خورشيد: في الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الشروق القاهرة - بيروت ١٩٨٣، ص ١٥، ١٩، ٧٤، ٨٩، حيث تتكرر فيها تجليات هذه الصيغة ، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٥٩.

٦٣- عبد القادر القط: قضايا ومواقف ، مرجع سابق، ص ١٣٣.

٦٤- عبد القادر القط: المرجع السابق، ص ١٣٤.

٦٥- نفس المرجع والصفحة.

٦٦- نفسه، ص ـ ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

٦٧- انظر: مندور: معارك أدبية، مرجع سابق، ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

٦٨- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص ـ ص ١٣٦ ـ١٣٧.

٦٩- حول هذه النقطة: انظر: يورى سوكولوف: الفولكلور: قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ٦٥ - ٧١. ونشير إلى أن كل المصطلحات التي وضعناها بين قوسين في المتن قد وردت في الصفحات المشار إليها من كتاب سوكولوف.

٧٠- حول معنى هذا المصطلح فى النقد المسرحي الرومانسي الأوروبي، انظر:

- Daniel, Barry: Revolution in the Theatre: French Romantic Theories of Drama, London, 1983, p 25.
- Meister, Charles: Dramatic Criticism: A History, London 1985, pp 95 - 96.

٧١- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ٩١، والأقواس داخل النص المنقول هكذا في متن النقاش.

٧٢- شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٣، ٢٤.

٧٣- يقول شكري عياد في فقرة دالة تعد استكمالا للفقرة التي اقتبسناها في المتن: (فهل يمكننا أن نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي، ولا تلائم اتجاه حضارتنا، هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية - مثلاً - دون أن نشوه نفوسنا بحشرها في قوالب لا تناسبها)، تجارب في الأدب والنقد ص ٢٣، ٢٤.

٧٤- شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد، ص ١٠٥، ١٠٦.

٧٥- ورد هذا المصطلح كثيرًا في خطاب لويس عوض النقدي (١٩٤٦-١٩٥٣)، انظر في تحليل ذلك دراستنا: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، ص ٩٤، كما استخدم النقاش هذا المصطلح بكثرة في عدد من كتاباته ، انظر على سبيل المثال كتابه: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ــ ص ١٤٩ - ١٦٤، حيث يتناول مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي "الفتى مهران" ويتكئ على هذا المصطلح كثيرًا.

٧٦- شكري عياد: تجارب في الأدب والنقد، مرجع سابق، ص ــ ص ١٠٦ ــ ١٠٧.

٧٧- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٤.

٧٨- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.

٧٩- انظر مقالات شكري عياد التي حلل فيها عددًا من النصوص والعروض المسرحية ونشرها في الدوريات، ثم أعاد نشرها في كتابه "تجارب في الأدب والنقد". ونشير إلى أن مصطلح "العقدة" الذي وضعناه بين قوسين في المتن، من المصطلحات التي اتكأ عليها عياد في نقده المسرحي التطبيقي.

٨٠- انظر على سبيل المثال:

- مندور: معارك نقدية، مرجع سابق، ص ــ ص ١٧٦ - ١٧٨.
- لويس عوض: دراسات عربية وغربية، دار المعارف ، ١٩٦٤، ص ١٠٦.
- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ــ ص ٩٠ ــ ٩١.

٨١- انظر في تفصيل ذلك دراستنا: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ــ ص ٢٠١-٢٠٩.
٨٢- انظر: أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي، مرجــع ســابق، ص ــ ص ١٤ ــ ١٥.
٨٣- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ٩١.
٨٤- انظر رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع ســابق، ص ــ ص ٩٠-٩٨، حيث يتناول مسرحية شوقي عبد الحكيم " شفيقة ومتــولي" . وانظر أيضًا كتابه: مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصــرية العامــة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ــ ص ٢٤٥-٢٥٠، حيث يتناول مسرحية شوقي عبد الحكيم أيضًا "حسن ونعيمة" وفى هذين المقــالين يتكــرر - بصورة لافتة - استخدامه لمصطلحي "المادة" و"الخامة"، وأحيانًا يجمع بينهما في عبارة واحدة.
٨٥- محمود أمين العالم: الوجه والقناع فــي مســرحنا المعاصــر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٥٢، ١٥٣، من مقاله "لا شيء غير الحزن الأسود"، وهو عن مسرحيتي شوقي عبد الحكيم "المستخبي" و"شفيقة ومتولي".
٨٦- رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، مرجع سابق، ص ٢٤٦.
٨٧- رجاء النقاش: في أضواء المسرح ص ٩١، وكل التعبيــرات التــي وضعناها بين قوسين في المتن وردت في مقال النقــاش عــن "شــفيقة ومتولي" في سياق وصفه لمحاولات الكتاب المسرحيين - مــن غيــر العرب - الذين اعتمدوا على التراث الشعبي لبلدانهم . وهو يشير إلــى لوركا وطاغور، ويصف اعتماد لوركا على التراث الشعبي بكونه (كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه) ص ٩١. وبعد أن يشــير إلى مسرحيته "عرس الدم" يصف تجليات البيئة الشعبية فيها بــ "الروح الشعبي"، وكذلك يتحدث عن "الروح الشعبية" عند طاغور الــذي كــان يريد - فيما يرى النقاش - (أن يخضع المسرح لمضمون هندى وروح شعبية هندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى "....." وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحًا متميزًا له شخصيته الخاصة وفيه رائحة هندية

أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية)، في أضواء المسرح ص ٩٢.

٨٨- غالى شكري: ثورة المعتزل، دراسة في أدب توفيق الحكيم، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٦، ص ٢٩٧.

٨٩- أمير إسكندر: الثورة والمسرح الدرامي، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨، وهو يقول في المقال نفسه إن الحكيم قد (استمد معظم إطارات مسرحياته القديمة من التراث الشعبي ومن التراث الإغريقي) ص ٢٨.

٩٠- زكى طليمات، مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧، ص ٣٠، ويحتل هذا المقال ص ـ ص ٢٩ - ٣٥.

٩١- انظر كتابات مندور، وغالى شكري، وزكى طليمات ، ورجاء النقاش، المشار إليها في الهوامش السابقة، وانظر أيضًا: سعد أردش: نحو فكر مسرحى جديد، مجلة الفكر المعاصر، مايو ١٩٦٥، ص ـ ص ٧٦- ٨٨، حيث يدعو إلى (أن نبدأ البحث عن أسس لبناء مسرحي مصري نابعة من ثقافة شعبنا وتاريخ كفاحه وفنونه التعبيرية المرتجلة) ص ٧٩.

٩٢- غالى شكري: ثورة المعتزل، مرجع سابق، ص ٣٣٩.

٩٣- غالى شكري: المرجع السابق ص ٣٣٨. وانظر تناوله لهذه المسرحية ، ص ـ ص ٣٣٦ - ٣٤٤.

٩٤- انظر: فاروق عبد القادر: اتجاهات ثورية في المسرح المصري: يوسف إدريس، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ـ ص ٤٤ ـ ٤٥ ، والمقال يحتل صفحات ٣٨ - ٤٥.

٩٥- انظر أيضًا: أمين العالم: الوجه والقناع، مرجع سابق، ص ـ ص ١٥٢- ١٤٣ حيث يتناول مسرحيتي شوقي عبد الحكيم "شفيقة ومتولي" و"المستخبي".

٩٦- انظر تحليلا مفصلا لهذه الظواهر في دراستنا: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ـ ص ٢٣٦ -٢٤٠.

٩٧- للتمثيل على هذه الظاهرة: انظر مقال النقاش عن مسرحية "شفيقة ومتولي" في كتابه "في أضواء المسرح" ص ـ ص ٩٠ ـ ٩١. فبعد

أن يشير النقاش إلى أهمية استلهام التراث الشعبي، ويقدم أمثلة مختلفة من الآداب الأوروبية والهندية، انظر ص ـ ص ٩٠-٩٤، يأخذ في البحث عن عناصر الشكل المسرحي في مسرحية شوقي عبد الحكيم، فيرصد سكون الصراع، وجمود الموقف المسرحي "الحركة"، مما أدى - فيما يرى النقاش - إلى تسطح الشخصية الرئيسية في المسرحية، انظر المقال ص ـ ص ٩٤ - ٩٨. وإذا كان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المحتملة على مسرحية شوقي عبد الحكيم، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبي عليها، واكتفى بالحديث العام، بينما غَيَّب تمامًا السؤال المنطقي في هذه الحالة، وهو هل نبحث - في حالة دراسة مسرحية تعتمد على التراث الشعبي أو على الأشكال التمثيلية الشعبية - عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية التي نبحث عنها في مسرحية لا تعتمد على ذلك التراث أو تلك الأشكال، ونشير إلى أن كل دراسات ومقالات العالم وغالي شكري وفاروق عبد القادر المذكورة في الهوامش السابقة لا تختلف في ذلك عن مقالات النقاش.

٩٨- رجاء النقاش: في أضواء المسرح ، ص ٩٤.

٩٩- نرى أن هذه السلبيات قد تركت تأثيرات متعددة على دراسات الأدب الشعبي (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، وأنها ترتد إلى طبيعة النشأة التاريخية لهذه الدراسات في المجتمع المصري، ويحتاج ذلك إلى دراسة متخصصة وجادة.

١٠٠- انظر على سبيل المثال:

- فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٧٤، ١٧٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨، وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب ١٩٦١.
- محمود ذهني: سيرة عنترة، طبعة دار المعارف ١٩٨٤. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٦١.

١٠١- انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية : عصر التجميع، مرجع سابق، ص ١١٩، ١٣١ - ١٣٣، ١٣٥، ١٤٦، ٢٠٦. وانظر فصل الملاحم الشعبية ص ـ ص ١٦٢ - ١٧٦.

١٠٢- انظر فاروق خورشيد ومحمود ذهني: فن كتابة السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص ـ ص ١٥٢، ١٥٣.

١٠٣- انظر: عبد الحميد يونس: الهلالية في التـاريخ والأدب الشـعبي، مرجع سابق، ص ــ ص ١٥٢ ــ ١٥٣.

- وانظر أيضًا كتابه: الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، المكتبة الثقافية، عدد ١٢٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، أغسطس ١٩٦٥، فصل المسرح والجمهور، ص ــ ص ٢٦-٢٨، فصل مسرح ليلى مقفل ص ــ ص ٢٩-٣٧، فصل الكاتب المسرحي، ص ــ ص ٦٠-٦٤، فصل فن المحدث المحترف ص ــ ص ٣١ - ٥٠.

١٠٤- انظر بعض المواضع التي تواترت فيها هذه الفكرة فـي دراسـات الأدب الشعبي:

- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٧، ٥٣، ٥٤.
- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ص ١٧٥ وما بعدها.
- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلـور، مقـال : الأدب الشـعبي: مقوماته ووظائفه، ص ١٠٨.

١٠٥- عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس في القصص الشـعبي، مرجـع سابق ص ١٠.

١٠٦- انظر: عبد المنعم تليمة: النقد العربي، مدخل الكتاب وعنوانه: النقد العربي الحديث، بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج، دار الثقافـة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ــ ص ٤٨٠، ٤٨١.

١٠٧- سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، المطبعة العصرية، ١٩٤٥، ص ١٧. ويجدر أن نشير إلى أن مقالات هذا الكتاب قد نشرت في الدوريات قبل ذلك التاريخ.

١٠٨- سلامة موسى: البلاغة العصرية واللغة العربية، ص ٤٦.

١٠٩- المرجع السابق، ص ١١.

١١٠- نفسه ، ص ١٧.

١١١- أحمد مرسي: مقدمة كتاب عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، ص ٤.

١١٢- المرجع السابق، ص ــ ص ٤ ــ ٥.

١١٣- محمد مندور: مسرحيات عزيز أباظة، محاضرات عن مسـرحيات عزيز أباظة: معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٥٨، ص ٣١.

١١٤- انظر ذلك بالتفصيل في : الخطاب النقدي والأيـديولوجيا، مرجـع سابق، فصل أداة المسرح /اللغة، ص ـ ص ٢٧٧ - ٣١١.

١١٥- انظر أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ـ ص ٥٣ ـ ٥٤.

١١٦- انظر: عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، مرجع سابق، ص ١٠٨.

١١٧- محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص ٢٠٤، مقاله عن مجموعة مسرحيات تيمور "خمسة وخميسة" ص ـ ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥، ويمتدح مندور تيمور لقيامه بإعادة كتابة تلـك المسرحيات بالفصحى - بعد أن كان قد كتبها بالعامية - ويعلل مندور ذلك بإمكانية تقبل هذه المسرحيات في البلدان العربية الأخرى.

١١٨- فَصّل الشوباشي وجهة نظره في كتابه : الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشـر، ١٩٧١، فصل لغة الحوار في القصة ص ـ ص ٢٠١-٢٠٦، وقد نشـر هذا الفصل للمرة الأولى مقالا بجريدة الشعب عدد ٣ أكتوبر ١٩٥٨.

١١٩- انظر الشوباشي: المرجع السابق، نفس الصفحات، وانظر أيضًا آراء رجاء النقاش في كتابه: أدباء ومواقف، منشورات المكتبـة العصـرية، بيروت ١٩٦٦، ص ـ ص ٥٥ - ٦٢، ٦٣ - ٧٢، وقد ترددت أفكاره في سياق مناقشته دعوة سعيد عقل إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية.

١٢٠- لويس عوض: مقدمة ديوانه "بلوتولاند"، مرجع سـابق، ص ـ ص ١٢ ـ ١٣.

١٢١- انظر: لويس عوض، المرجع السابق، حيث قدم عددًا من قصـائده بالعامية المصرية، وانظر أيضًا كتابه: مذكرات طالب بعثـة، الكتـاب الذهبي، روزاليوسف، نوفمبر ١٩٦٥.

١٢٢- لويس عوض: مذكرات طالب بعثة، مرجع سـابق ص ـ ص ١٦ ـ ١٧.

١٢٣- انظر: لويس عوض : الثـورة والأدب ، طبعـة روز اليوسـف، ١٩٧١، ص ـ ص ٢٨٤ - ٢٩٧ وعنوانه "هدف قومي" إحياء مسرح القافية ومسرح اشمعنى"، وهو عن مسرحية "الفرافير".

١٢٤- انظر: عبد القادر القط: قضايا ومواقف، مرجع سابق، ص ـ ص ٢١٠ -٢١١، ٢١٥ -٢٢٦، من مقاليه : قضـايا المسـرح العربـي، وحول التأليف المسرحي.

١٢٥- القط: قضايا ومواقف، ص ٢٢٥.

١٢٦- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٥١.

١٢٧- أحمد رشدي صالح: المرجع السابق، ص ٢٢.

١٢٨- انظر: أحمد رشدي صالح، المرجع السابق، ص ـ ص ٥١ - ٦٩، حيث يقوم بذلك الدرس، ونشير إلى عبارة (مراحل مختلفة مـن النشـوء والنمو والاكتمال) قد وردت في ص ٤٨ من كتابـه، بينمـا ورد تعبيـر "نفسية الشعب" في تلك الصفحات المشار إليها في بداية هذا الهامش.

١٢٩- سلامة موسى: الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو ١٩٥٦، ص ٢٩.

١٣٠- توفيق الحكيم: مسرحية الصفقة، البيان الملحق بها، طبعـة مكتبـة الآداب، ١٩٨١، ص ١٥٦. وقد نشر الحكيم هـذه المسـرحية للمـرة الأولى عام ١٩٥٦.

١٣١- انظر الحكيم: البيان الملحق بمسرحية الصفقة ص ١٥٦.

١٣٢- الحكيم ، المرجع السابق، ص ١٥٦.

١٣٣- الحكيم، نفسه، ص ١٥٧.

١٣٤- نتوقف هنا أمام نقد محمد مندور ومحمود أمين العالم لهذه التجربـة لأنهما يمثلان التيارين الأساسيين داخل الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتمامًا بنقد تلك التجربة.

١٣٥- انظر هذه المواضع المختلفة في كتابه "مسرح الحكيم" وهي: -

- مشكلة اللغة ، ص ـ ص ١٢٣ - ١٢٦.
- اللغة الثالثة التي اخترعها توفيق الحكيم ص ـ ص ١٤١ - ١٤٥.
- مواضع أخرى، منها ص ١٩٠.

١٣٦- انظر مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٢٥.
١٣٧- مندور: المرجع السابق ص ١٤٣.
١٣٨- مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ــ ص ١٤٤ ــ ١٤٥.
١٣٩- محمود أمين العالم: الوجه والقناع ص ١٨٩. ويفصل العالم هذا الرأي بقوله: (لقد نجح الحكيم في هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة، ونجح في أن يزيل من التركيب العامي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح، وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامي، وتقارب بينهما في غير افتعال، وهو لم يقف في تجربته عند حدود الكلمات العامية ذات الأصول العربية، ولا اقتصر على الكلمات الفصيحة المتداولة، فلم تكن القضية عنده هي قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية، أو قصر اللغة العربية على كلماتها الفصيحة، بل كانت القضية عنده أولا وقبل كل شيء قضية نظم لغوى، قضية تركيب لغوى استطاع به أن يخلق بالفعل تقاربًا طبيعيًا بين اللغتين العامية والفصحى) ص ١٩.
١٤٠- انظر المرجع السابق ص ١٩ حيث يقول العالم: (ولقد استعان توفيق الحكيم لتحقيق هذا بعدة وسائل، فتخلص في جملته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة، وتجنب التثنية في الأفعال والأسماء، وباعد بينه وبين حروف الإشارة ومواضع التنوين، واستعان بما النافية وتوسع في استخدام التقديم والتأخير في العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية، وخرج من هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلى حد كبير، ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة، بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية).
١٤١- العالم: الوجه والقناع ص٢٠.
١٤٢- مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٤٤. وقارن هذا النص بنص العالم (إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التي ينادى بها توفيق الحكيم هي ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكلمة التي ننطق بها وذات التركيب اللغوي

الذي نصوغه ، إنها مجرد محاولة لتخليص اللغة من الزوائد والتعقيدات التي تبعد باللغة عن الواقع الحي) الوجه والقناع ص ٢٠.

١٤٣- انظر، مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٤٣، العالم : الوجه والقناع ص ــ ص ٢٠ ــ ٢١.

١٤٤- انظر محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، الطبعة الأولى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩، مقال: حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، ص ــ ص ٢٣١ -٢٦٠، حيث ينتهي العبد إلى النتيجة المذكورة في المتن، وحين درس لغة الحكيم في مسرحياته التي استخدم فيها تلك "اللغة الثالثة" ص ــ ص ٢٤٤ -٢٥٨، فإنه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العامية، انظر ص٢٤٧، ٢٥٣، ٢٥٤.

١٤٥- انظر: شكري عياد : تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٧، مقال لغة الفن أولا، ص ــ ص ٢٩١ -٢٩٨، وانظر أيضًا مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ١٢٦.

١٤٦- شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، ص ٢٩٤، ٢٩٥.

١٤٧- ثمة نماذج مختلفة يمكن الإشارة إليها، ومنها:

- غالي شكري: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكاتب العربي ١٩٦٧، من مقال "موسم يذهب وآخر يجيء"، ويتناول فيه أهم عروض مسرحيات موسم ١٩٦٤، ومنها مسرحية "حلاق بغداد" لألفريد فرج، ويجعل من ازدواجية لغتها عاملاً من عوامل نجاحها.
- لويس عوض: الثورة والأدب: مقال "بين عدالة التوزيع وعدالة الهنك والرنك" ص ــ ص ٢٦٠ - ٢٦٦، حيث يتناول مسرحية "الشبعانين" لأحمد سعيد، ويقول إن (أحمد سعيد نجح في تجربة جديدة أعتقد أنه أول من أجراها على المسرح المصري، وهي تجاور الفصحى والعامية في لغة الحوار، فشخصيات السادة عنده تتكلم بالفصحى، وشخصيات الغوغاء تتكلم بالعامية، وقد مكنته هذه الحيلة من أن يستغل مرونة العامية من دون الفصحى في التعبير

عن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخي الذي تجرى فيه أحداث المسرحية، أقول إنه نجح في هذه التجربة لأن المشـاهد لا يحس بأي قلق في هذا التجاور غير المألوف طوال المسرحية) ص ٢٦٠. ومن المهم الإشارة هنا إلى أن لويس عوض - رغم رصده لهذا الجانب الإيجابي في تلك المسرحية - لا يختلف عن معظم نقاد الاتجاه الاجتماعي في رفضه الدلالة" السلبية" التي تنطـوي عليهـا هذه المسرحية.

١٤٨- انظر بالتفصيل دراستنا: الخطاب النقـدي والأيـديولوجيا، فصـل الأيديولوجيا، ص ــ ص ٣١٣ -٣٣٩.

١٤٩- انظر: نبيه عبد الله بيومي: تطور فكرة القومية العربية في مصـر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ــ ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩.

١٥٠- جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو: فلسفة الثورة، طبع اللجنـة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للناشـر أو تـاريخ النشر، والدائرتان الأخريان اللتان طرحهما هما: الـدائرة الإسـلامية والدائرة الأفريقية.

١٥١- شكري عياد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافيـة، عـدد ١٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص١١.

١٥٢- انظر المرجع السابق، ص ــ ص ١١ ــ ١٢.

١٥٣- محمد مفيد الشوباشي: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافيـة، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٤٨. والجدير بالملاحظة أن الجملة التي أوردناها في المتن هي عنوان فصل يمتد من ص ٤٨ إلى ص ٥٧.

١٥٤- انظر المرجع السابق، ص ٥٢.

١٥٥- يقول الشوباشي بعد أن بيَّن تحقق حرية الفكر لدى العرب وتـأثير انتقالها إلى أوربا: (أما أهم ما يميز عصور الازدهار فهو حرية الفكر، حرية مناقشة جميع المشكلات التي تهم الإنسان وتشـغل بالـه، فمـن احتكاك المناقشة الحرة ينبثق النور الذي يجلو الحقائق أو يجلو جانبًـا منها، أو يشحذ الفكر على أقل تقدير وينميه، وبـذلك تتحـرك عجلـة

التطور الحضاري، ثم تسرع خطاها) العرب والحضارة الأوربية ص ـ ص٥٢ ـ ٥٣. ومن الملاحظ أن قرن الشوباشي بين حرية الفكر من ناحية، وتقدم العلم من ناحية ثانية قد جعله يوشك أن يصرح بضرورة العلمانية من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضارة، انظر المرجع نفسه، ص ٥٣.

١٥٦- هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومنها على سبيل المثال:

أ- مقدمة كتابه: في أزمة الثقافة المصرية، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، ص ـ ص ١٠ - ١٤.

ب- مقالات متعددة في كتابه : أدب وعروبة وحرية، وتكاد تستغرق معظم حجم الكتاب، وهى : الوجدان القومي والوجدان الاشتراكي ص ـ ص ٥-١٢. ثم أربع مقالات تحمل عنوان "القوميون السوريون والأدب" تحتل الصفحات ٤٧ - ٥٤، ٥٥ -٦٢، ٦٣ - ٧٠، ٧١ -٨٢. وقد قام في أولاها بعرض أفكار القوميين السوريين ورد عليها، بينما قام في المقالات الثلاث التالية بدراسة أدبهم، ثم مقال: القومية العربية و الخياليون ص ـ ص ٨٩ -١٠٢، وهو مناقشة لآراء نازك الملائكة حول القومية العربية.

١٥٧- رجاء النقاش: في أزمة الثقافة المصرية ص١٣. ومن المهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير "المجتمع" في النص المنقول، السلطة غالبًا.

١٥٨- المرجع السابق، ص ١٣. من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت في الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

١٥٩- من الجدير بالملاحظة أن مقالات هذا الكتاب نشرت في الدوريات بداية من ١٩٥٤ وما بعدها.

١٦٠- النقاش: أدب وعروبة وحرية ، ص ٧١.

١٦١- انظر: محمود أمين العالم: معارك فكرية، دار الهلال، ١٩٦٦، ص ٢٠٠، من مقاله أكثر من طريق إلى الاشتراكية.

١٦٢- العالم: المرجع السابق، ص ٢٠٠.

١٦٣- انظر: جمال عبد الناصر: الميثاق الوطني، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، دون تاريخ، باب الوحدة العربية، ص ـ ص ١٣١ - ١٣٨. وانظر أيضًا: السيد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومي العربي، ضمن كتاب : القومية العربية في الفكر والممارسة، إصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥.

١٦٤- استخدم غالي شكري تعبير" الوطنية المصرية" ليصف الدعوة إلى القومية المصرية لدى لويس عوض، انظر: غالي شكري: رؤيا في مشروع لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكرًا وناقدًا ومبدعًا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١٠٣.

١٦٥- انظر: لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مرجع سابق، مقال زوبعة في فنجان، ص ـ ص ١٥٩ - ١٦٤.

١٦٦- يؤكد لويس عوض على انعدام التناقض بين القومية الإنسانية ويكرر ذلك كثيرًا في كتاباته، انظر على سبيل المثال:

أ- الاشتراكية والأدب، الطبعة الثانية، دار الهلال ١٩٦٨.

ب- الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية ١٩٦٤.

١٦٧- انظر: فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، مرجع سابق.

- فاروق خورشيد: فن كتابة السيرة الشعبية، مرجع سابق.
- وانظر أيضًا كتابه: في الرواية العربية، عصر التجميع، الطبعة الثالثة، دار الشروق ١٩٧٥، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩.

١٦٨- عبد الحميد يونس: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ١٧٨.

١٦٩- عبد الحميد يونس: الهلالية، ص ١٧٩.

١٧٠- المرجع السابق ص ١٧٩.

١٧١- انظر: عبد الحميد يونس: الهلالية ص ـ ص ١٧٨-١٨٤، وانظر تحليله لعدد من الشخصيات الرئيسية والأنماط في السيرة ص ـ ص ١٨٤ - ١٩٦، حيث يكشف - في حدود "المنهجية" التي يستند إليها وفي حدود "الأدوات التحليلية" التي كان يستخدمها - عن ملامح هذه

الشخصيات وتأثير البيئة المصرية في صياغتها.

١٧٢- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية، المكتبة الثقافية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، يناير ١٩٦٤، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢١. ومصطلح "ضمير الشعب" هو المصطلح الذي كان خورشيد يتكئ عليه في هذا الكتاب. وانظر أيضًا: محمود ذهني: سيرة عنترة ، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٤، ص ـ ص ٣٠٢ - ٣٢٣ حيث يدرس المضامين السياسية والاجتماعية في "سيرة عنترة"، وتبدو المضامين السياسية - خاصة - تجليًا للروح القومية السارية في هذه السيرة.

١٧٣- فاروق خورشيد: أضواء على السير الشعبية ص ـ ص ٢٧ ـ ٢٨.

١٧٤- محمد مندور: معارك أدبية، مرجع سابق، مقال الأدب الشعبي في مخالب السياسة ، ص ـ ص ١٩٦ - ١٩٨.

١٧٥- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مرجع سابق، ص ١٠٩. وكل التعبيرات التي وضعناها في المتن بين قوسين تعبيرات وردت في كتاب النقاش المشار إليه في هذا الهامش.

١٧٦- انظر، على سبيل المثال، دراستي عبد المحسن بدر ومحمد يوسف نجم المشار إليهما في الهامش الأول؛ حيث يكشف كل منهما عن التأثيرات "السلبية" لأنواع الأدب الشعبي وأشكاله على نصوص الرواية (لدى عبد المحسن) ونصوص المسرح (لدى نجم) ، وهذا يرجع - فيما نرى - إلى أنهما - كغيرهما من نقاد المرحلة (١٩٤٥ -١٩٦٧) كانا ينطلقان من تصور أن الأشكال الغربية الرسمية في الرواية والمسرحية هي الأشكال النموذجية.

الفصل الثالث

استيحاء البنيوية التوليدية عند محمد برادة

(١)

عبر تاريخ النقد العربي الحديث تشكلت خطاباته ــ بداية من العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ــ مستلهمة كثيرًا من صيغها ومقولاتها النظرية من اتجاهات النقد الأوروبي الحديث والمعاصر لها. وتبدت تجليات اتجاهات النقد الأوروبي لدى معظم تيارات النقد العربي الحديث، وهذا ما تكشف عنه مراجعة كتابات الإحيائيين التنويريين، ونقاد نظرية التعبير، والنقاد الاجتماعيين أو الواقعيين، ونقاد النقد الجديد(١) وغيرها من التيارات، ومع بداية حقبة السبعينيات ــ وفيما تلاها ــ شهدت علاقة خطابات النقد العربي المعاصر بتيارات النقد الأوروبي تحولا لافتًا للانتباه تجلت ظواهره في الانفتاح على عدة اتجاهات نقدية أوروبية معاصرة (كالبنيوية بتياراتها المختلفة، والبنيوية التوليدية، والسميوطيقا، والشكلية، ونظريات التأويل والتلقي، وأخيرًا وليس آخرًا التفكيك واتجاهات ما بعد الحداثة) من ناحية، وترجمة عدد من النصوص الأساسية لأصحاب هذه الاتجاهات من ناحية ثانية، والسعي إلى تجريب مناهج هذه الاتجاهات في دراسة بعض قضايا الأدب العربي القديم والحديث على السواء من ناحية ثالثة.

وكان اتجاه النقد البنيوي التوليدي واحدًا من تلك الاتجاهات المعاصرة، وقد بدأ النقاد العرب المعاصرون يتعرفون ــ منذ أواخر الستينيات ــ بعض اجتهادات ممثليه ولاسيما لوسيان جولدمان (١٩١٣ – ١٩٧٠)، ومع بداية عقد السبعينيات أخذ عدد من هؤلاء النقاد يستلهمون منهجية جولدمان البنيوية التوليدية،

ويفيدون منها في دراسة عدد من الأنواع والظواهر الأدبية والكتابات النقدية أيضًا، ويستطيع دارس النقد العربي الحديث والمعاصر أن يرصد عددًا من الكتابات التي أفاد أصحابها من منهجية جولدمان البنيوية التوليدية، وهذه الكتابات هي:

١- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي لمحمد رشيد ثابت (١٩٧٢).

٢- محمد مندور وتنظير النقد العربي لمحمد برادة (١٩٧٩).

٣- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: دراسة بنيوية تكوينية لمحمد بنيس (١٩٧٩).

٤- سوسيولوجيا الغزل العذري للطاهر لبيب (١٩٨١).

٥- الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي لسعيد علوش (١٩٨١).

٦- قراءة محدثة في ناقد قديم "ابن المعتز" لجابر عصفور (١٩٨١).

٧- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي لحميد لحميداني (١٩٨٥).

وبالإضافة إلى تلك الدراسات التي سعى أصحابها إلى تمثل منهجية جولدمان تمثلا أقرب إلى الشمول والاستيعاب ثمة دراسات متعددة ركز أصحابها على الإفادة من مفهوم "رؤية العالم" بوصفه المفهوم المحوري في نظرية جولدمان النقدية، وسعوا إلى الإفادة منه، وقد يكفي ــ للتمثيل على ذلك ــ الإشارة إلى دراسة نهاد صليحة "المسرح بين النظرية الفلسفية والنظرية الجمالية" ١٩٨٥[٢]، وإن كانت صليحة قد اكتفت بتوظيف مفهوم "رؤية العالم" في إطار نظري يهدف إلى الكشف عن المسكوت عنه في بعض النظريات الدرامية كنظرية أرسطو. وتمثل دراسة مدحت الجيار "مسرح شوقي الشعري: دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص" نموذجًا لتوظيف مفهوم "رؤية العالم" في تحليل نصوص شوقي

المسرحية، مما حول ذلك المفهوم إلى عنصر جزئي يتفاعل مع أدوات تحليلية مستمدة من البنيوية "الشكلية"[٣].

وثمة دراسات أخرى سعت إلى الإفادة من مفهوم رؤية العالم في عدد من التطبيقات النقدية[٤] هذا فضلا عن الدراسات التي قام أصحابها بعرض البنيوية التوليدية أو تقديمها للقارئ العربي[٥].

ويستطيع الدارس أن يسجل عددًا من الملاحظات حول تلك الكتابات التي أفاد أصحابها من اتجاه البنيوية التوليدية، وتتصل هذه الملاحظات بالمدى الزمني الذي اتسع فيه "استلهام" البنيوية التوليدية، وبالأطر التي تم فيها ذلك الاستلهام، وبتأثير المناخ العربي في بلورة تلقي التوليدية، فمن الملاحظ أن المدى الزمني الذي ازدهر فيه تلقي البنيوية التوليدية في النقد العربي يشمل عقدي السبعينيات والثمانينيات، وإن كان النصف الأول من عقد الثمانينيات يمثل مرحلة ازدهار في ذلك التلقي، ولما كان تلقي البنيوية التوليدية قد وازاه تلقي عدة اتجاهات نقدية أوروبية معاصرة، فقد جعل هذا عددًا من النقاد يسعون إلى تطعيم منهجية البنيوية التوليدية بمصطلحات ومفاهيم وآليات نقدية مستمدة من تلك الاتجاهات (وسنناقش هذا تفصيلا في تحليلنا لنموذج محمد برادة). ورغم ما يبدو من ازدهار تلقي البنيوية التوليدية في النقد المغربي خاصة، فإن ميدان ذلك التلقي لم يخلص للنقاد المغاربة وحدهم فقد شاركهم نقاد مصريون وتونسيون وسوريون وغيرهم. ويبدو من اللافت للانتباه أن الكتابات الأولى التي استلهم أصحابها البنيوية التوليدية قد تمت في إطار مؤسسي؛ أي أن هذه الدراسات كانت أطروحات جامعية تقدّم بها أصحابها لنيل درجات جامعية؛ فدراسة الطاهر لبيب "سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجًا" كانت – في الأصل – أطروحة دكتوراه السلك الثالث من جامعة

السوربون عام ١٩٧٢، في حين أن دراسة محمد برادة عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي" قُدِّمت في عام ١٩٧٣ لنيـل درجـة دكتوراه المرحلة الثالثة من جامعة باريس، أما دراسة محمد رشيد ثابت "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بـن هشام" فقد قدمت عام ١٩٧٢ إلى الجامعة التونسية لنيـل شـهادة الكفاءة في البحث، وسنجد في قراءتنا لدراسة برادة عـن محمـد مندور أن لهذا الإطار المؤسسي تأثيره في توجيه برادة في الطريقة التي بنى بها تلك الدراسة، وفي الكيفية التي وظـف بهـا بعـض مصطلحات جولدمان.

وربما كان بإمكان دارس تاريخ النقـد العربـي المعاصـر أن يسجل أن البنيوية التوليدية ــ حين أتيح لها الدخول إلى ميدان النقد العربي ــ وجدت مناخًا مهيأً ــ في كثير من جوانبـه - لتلقيهـا واستيعابها، والعمل على الإفـادة منهـا؛ إذ كانـت الاتجاهـات الاجتماعية في النقد هي الأكثر انتشارًا في ميدان النقـد العربـي الحديث طوال حقبتي الخمسينيات والستينيات(٦) مما هيأ لكثير من النقاد أن يتقبلوا البنيوية التوليدية؛ لأنها سعت إلى المزاوجة بـين التحليل البنيوي والفهم الاجتماعي للظواهر الأدبية والنقدية.

ومن اللافت للانتباه أن النقاد الذين استلهموا البنيوية التوليدية قد أفادوا منها في دراسة الأنواع الأدبية المختلفة، وإن برزت الرواية في مقدمة تلك الأنواع (ولعل الأمر اللافت هنا أن جولـدمان قـد بلور نظريته النقدية للمرة الأولى في دراسته حول بنية تراجيـديا راسين عام ١٩٥٦، ثم استكمل تنقيح بعض جوانبها في كتابه "نحو علم اجتماع للرواية" ١٩٦٤). وتلاها الشعر الذي يبدو ــ مقارنـة بالأنواع السردية والمسرحية ــ أكثر استعصاء علـى النظريـات الاجتماعية في النقد.

ورغم أن جولدمان -- فيما نعلم ــ لم يستخدم منهجه البنيــوي التوليدي في دراسة النصوص النقدية، فإن محمد بــرادة وجــابر عصفور قد استخدما منهجه في دراسة تلك النصوص؛ فقــد درس برادة كتابات مندور النقدية ومقالاته السياسية والاجتماعية، بينمــا درس جابر عصفور كتابات ابن المعتز النقدية وإبداعاته الشعرية.

وقد اختارت هذه الدراسة أن تقدم قراءة لدراســة بــرادة عــن "محمد مندور وتنظير النقد العربي"؛ لأنها من أوائــل الدراســات العربية التي استلهمت منهجية لوسيان جولدمان البنيوية التوليديــة، وسعت إلى تأصيلها في النقد العربي المعاصر، وبذلك تعد قراءتها اختبارًا لنموذج من النماذج الكاشفة عن كيفية تلقي البنيوية التوليدية في النقد العربي المعاصر، وتعَضدُ هذا الدافع مجموعةٌ من العوامل منها: أن دراسة برادة كانت من أوائل دراســات النقــد العربــي المعاصر التي اهتمت بقضايا قراءة النصوص النقدية، كمــا أنهــا كانت من الدراسات الأولى و"الرائدة" التي سعت إلى الإفادة من نقد النقد، وعملت على تأصيل ذلك المجال بوصفه واحدًا من مجالات الدرس النقدي المعاصر.

وبقدر ما يمثل هذان المجالان مجالين مهمين يعمل فيهما كاتب هذه الدراسة، فإن سبق برادة إلى ولوجهما يدفع كاتب هذه الدراسة إلى إعادة تأمل محاولة برادة لاسيما أنها ـــ هــذه المحاولــة ــ تدورــ في موضوعها ــ حول واحد من أبــرز النقــاد العــرب المعاصرين، أي محمد مندور.

وستمضي هذه القراءة عبر الخطوات التالية:

ــ عرض مركز لمنهجية جولدمان البنيويــة التوليديــة وأسســها النظرية ومفاهيمها الأساسية.

ـ عرض مركز لكتاب برادة "محمد مندور وتنظير النقد العربي" يجلي القضايا الأساسية التي طرحها برادة، ويقدم أفكار برادة ومنهجيته تقديمًا "محايدًا" (ولكن هل يستطيع ناقد النقد أن يقدم عرضًا محايدًا؟).

ـ مناقشة تطبيق برادة لمنهجية البنيوية التوليدية مناقشة تنطلق من منظور تأويلي يرى (أن كل قراءة هي عملية تفسير أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل هي قراءة في الوقت نفسه، فكلتاهما عملية أداء لمعنى أو إنتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعنى أو إنتاجه بوصفه محصلةً لفهم الموضوع المقروء، وتعرفًا عليه واكتشافًا له، وتحديدًا لمغزاه والغاية المرادة منه على نحو ما تدركها الذات القارئة في علاقتها بالموضوع المقروء)[٧].

وترتكن هذه القراءة إلى نقد النقد أو النقد الشارح بوصفه نشاطًا نقديًا يبتغي فحص الخطاب النقدي فحصًا متأنيًا يهدف إلى مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية وبنيته المنطقية[٨].

(٢)

تمثل البنيوية التوليدية التي طورها لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) اتجاهًا من اتجاهات النقد الاجتماعي المعاصر، وقد أخذ جولدمان يطور هذا الاتجاه منذ خمسينيات القرن العشرين مستمدًا عددًا من مقوماته النظرية من بعض المفكرين والنقاد السابقين عليه والمعاصرين له كهيجل وماركس ولوكاتش وبياجيه وجرامشي. وقد أسس جولدمان بنيويته التوليدية ـ من حيث هي اتجاه نقدي ـ على

عدد من المنطلقات النظرية ذات الطبيعة الإبستمولوجية، التي ولد منها عددًا من المفاهيم الأساسية التي تفرع عنها ــ بدورها ــ منهجه في الدرس النقدي والتحليل الثقافي لمنجزات الإبداع الإنساني، ولعل أشمل أساس نظري كان ينطلق منه جولدمان هو تصور أن (الوقائع الإنسانية تصوغ دائمًا بِنىً معنوية ذات جوهر تطبيقي ونظري ومؤثر في الوقت نفسه)[٩]، ويبدو أن حرص جولدمان على تأكيد أهمية هذا الأساس النظري تعود إلى رغبته في إبراز الفارق الجوهري بين بنيويته التوليدية والنمط الآخر من البنيوية ــ التي سبقته ثم عاصرته في الوجود ــ التي كان يصفها دائمًا بالشكلية نتيجة تجاهلها درس وظائف البنيات الأدبية والثقافية التي كانت تقوم بتحليلها والكشف عن مكوناتها البنائية. ولذا كان جولدمان يلح على أن الوقائع الإنسانية تتضمن ــ في وجودها الاجتماعي و الإنساني ــ قيمًا، ومن ثم يتطلب إدراكها وتحليلها حكمًا قيميًا عليها، ويؤكد جولدمان أن الدارس عليه أن يدرس (الواقع بوصفه عملية صنعها البشر وصاغوها، ولها دلالة إنسانية)[١٠].

وتمثل مقولة الكلية الأساس النظري الثاني الذي ينطلق منه جولدمان، وتعنى (أن الظواهر الفردية لا يمكن فهمها بشكل ملموس إلا فى إطار تجانس كلي)[١١]، وبقدر ما تمثل هذه المقولة إبرازًا للجدل بين الفردي والجمعي، أو الجزئي والكلي ــ على مستوى الوجود الاجتماعي ــ فإنها تتحول ــ عند تحليل النصوص والظواهر الأدبية والفلسفية والفكرية ــ إلى موجِّه يضبط عمليات التحليل.

وانطلاقًا من هذين الأساسين صاغ جولدمان بنيويته التوليدية التي تسعى إلى دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية دراسة تقوم على الجدل بين التحليل البنيوي لمكوناتها والفهم الاجتماعي لوظائفها في السياقات الاجتماعية التاريخية التي ولدتها، وقد وضع

جولدمان عددًا من المفاهيم الأساسية التي شكلت المقومات النظرية في منهجه النقدي، وأبرز هذه المفاهيم رؤية العالم والوعي القائم والوعي الممكن. ويعد مفهوم رؤية العالم المفهوم المحوري في نظرية جولدمان، وإذا كان هذا المفهوم يعود إلى "دلتاى" ثم إلى لوكاتش الذي استخدمه ــ في مرحلته الهيجلية ــ ليكون وسيطًا ــ عند التحليل النقدي ــ بين النصوص الأدبية والواقع الاجتماعي(١٢)، فإن جولدمان قد أخذ يعيد تأسيس ذلك المفهوم مستفيدًا من إنجازات لوكاتش وغيره من المفكرين المعاصرين له، وهو يراها عبارة عن الوعي الجماعي لمجموعة اجتماعية، ويشكل هذا الوعي بنية متحققة في الطبقة التي تنتجها، وهو (لا يمثل كيانًا أنطولوجيًا منعزلا، بل يمثل كيانًا قارًا في "الوعي الفردي" لكل أفراد الطبقة)(١٣). وبقدر ما كان جولدمان ينفى أن تكون رؤية العالم حقيقة ميتافيزيقية أو نظرية صرفًا فإنه كان يلح على كونها ذلك (المجموع من الميول والمشاعر والتصورات التي تربط بين أعضاء مجموعة أو طبقة اجتماعية في مقابل المجموعات أو الطبقات الأخرى)(١٤).

ولما كان جولدمان يسعى إلى إبراز دور جدلية الفرد والجماعة في تشكيل الصيغ الفنية والثقافية والإبداعية، فإن ذلك المسعى كان ينعكس على تصوره لكيفية تشكيل رؤية العالم، إذ كان يؤكد أن رؤية العالم لدى مجموعة أو طبقة لجتماعية إنما هي نتاج الذات المجاوزة للفرد ؛ أي أن (الطبقة، أو المجموعة الاجتماعية، هي حاملة "رؤية العالم" وخالقتها في آن، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع فرد، وإن كانت متضمنة في وعيه بالضرورة)(١٥).

ولا يمثل إبراز دور المجموعة الاجتماعية أو الطبقية في تشكيل رؤية العالم إلا نفيًا مباشرًا للاتجاهات التي تجعل من الإنتاج

الثقافي والفني نتاجًا لعبقريات ذات قدرات تجاوز قدرات البشـر، وتأكيدًا ـ في الآن نفسه ـ على دور الفلاسفة والأدباء والمفكرين في صياغة رؤية العالم لدى المجموعات أو الطبقات التي ينتمون إليها؛ إذ (تتمثل ميزتهم على غيرهم في أنهم يصوغون هذه الرؤية في أقصى درجات تلاحمها البنيوي، بل إن هذه الصياغة هي التي تميز واحدًا منهم عن غيره)(١٦). ومن هذا المنظور يرى جولدمان أن الأعمال الثقافية والفنية والفكرية جمعية وفردية في الآن نفسه ؛ إذ إن مؤلفيها ينتمون إلى أولئك الأفراد الذين يعبرون عن رؤية العالم (إما على مستوى الترابط المنطقي المتميز، أو على المستوى النظري، أو الفني عن طريق خلق عالم متخيل مـن الشخصيات والموضوعات، والعلاقات)(١٧).

ويتصل بمفهوم رؤية العالم مفهوما الـوعي القـائم والـوعي الممكن اللذان يبدوان مفهومين مُكَمِّلين ـ على مستوى العلاقـات التصورية ـ لمفهوم رؤية العالم ؛ إذ هما وصفان لنمطين مختلفين من أنماط تحقق رؤية العالم في وجودها في الحيـاة الاجتماعيـة. فالوعي القائم هو حالة وجود مكونات رؤية العـالم لـدى الفئـة الاجتماعية التي أنتجتها، أما الوعي الممكن فهـو وصـول تلـك المكونات إلى أقصى درجة من درجات التماسك والوحـدة، ممـا يجعل رؤية العالم تنطوي على تلاحم داخلي(١٨).

ولقد أفرزت الأسس والمفاهيم السابقة منهجية جولدمان في دراسة الأعمال الأدبية والثقافية والفكرية، ويبدو جولدمان حريصًا على إبراز مقومين أساسيين يميزان منهجه عن المناهج البنيوية الأخرى، وهمـا مقولتا الكلية وجدل الذات والموضوع في دراسة العلـوم الإنسـانية، وفيما يخص المقوم الأول يؤكد جولدمان أن (المعيار الوحيـد الـذي يستطيع التمييز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثـل فـي

إدراك كلية النصوص في وظائفها المترابطة قليلا أو كثيرًا)[19].
وتفضي هذه المقولة إلى ضرورة أن ينطلق الدارس أو الناقد في تحليله لعمل من الأعمال الأدبية أو الفكرية أو الثقافية من إدراك العلاقة الجدلية بين العناصر الكلية والعناصر الجزئية في ذلك العمل إدراكًا يفضي إلى الكشف عن وظيفة كل جزئية في إطار علاقتها بباقي الجزئيات في الكلية التي تضمها جميعًا.

ويتصل المقوم الثاني بإبراز جدل الذات والموضوع في العلوم الإنسانية، وهو ما يقرره جولدمان بالقول إن (الذات تعد جزءًا من الموضوع المدروس، والموضوع يمكن أن يوجد من خلال وعي الذات)[20] به. وفي ضوء ذلك المقوم كشف جولدمان عن أن الموضوعية في دراسة العلوم الإنسانية تختلف عنها في دراسة العلوم الطبيعية، فالاعتراف بدور الذات في الدراسات الإنسانية وسيلة تفضي إلى ضبط دورها عن طريق الاعتماد على أدوات "موضوعية" في التحليل كمفهوم رؤية العالم.

وحدد جولدمان عمليتين أساسيتين يقوم بهما الدارس، وهما عمليتا التفسير ، والشرح أو الفهم، وتختص العملية الأولى بتحليل البني المكونة للنص أو الواقعة موضع الدراسة تحليلا يكشف عن مختلف العناصر المكونة لها، وعن العلاقات التي تربط بينها. على حين تعنى العملية الثانية فهم البنية بضمها إلى السياق الاجتماعي الذي تخلقت فيه كشفًا عن الوظائف المتعددة التي قام بها ذلك النص، أو تلك الظاهرة أو الواقعة.

ويرى جولدمان أن هاتين العمليتين ليستا عمليتين منفصلتين بل هما (عملية مزدوجة)[21] تقوم على أساس فلسفي ذي أبعاد معرفية (مؤداها أن تقدم المعرفة لا يتم من البسيط إلى المركب، وإنما من المجرد إلى الملموس، من خلال تراوح مستمر بين الكل وأجزائه)[22].

وسنرى في تحليلنا لنموذج برادة كيفية استيحائه منهجية جولدمان.

(٣)

تتكون دراسة برادة "محمد مندور وتنظير النقد العربي" من أربعة فصول تسبقها مقدمة، وتليها خاتمة عنوانها "من أجل نقد نظري للأدب العربي"، وإذا كان عنوان الكتاب هو العلامة الأولى التي تواجه القارئ فإن ما يكشفه ذلك العنوان يشير ـ صراحة ـ إلى أن معضلة التنظير النقدي هي المعضلة المحورية التي تؤرق برادة المؤلف، وبقدر ما كانت دراسة برادة محاولة للكشف عن طرائق مندور في التنظير للأدب والنقد العربي، فإن عنوان الخاتمة دال يقوم بوظيفتين هما: الإشارة إلى كون الخاتمة تقييمًا لمساعي مندور في التنظير، والإحالة إلى البديل النظري الذي يطرحه برادة.

وإذا كانت مقدمة برادة طويلة نسبيًا ـ إذ تتكون من اثنتين وعشرين صفحة ـ فإنها تقوم بدور مزدوج ؛ إذ هي مقدمة ومدخل معًا. ويطرح فيها برادة عددًا من العناصر المحورية في دراسته، وهي: المثاقفة، وأزمة النقد العربي، والمنهجية الجديدة. ورغم أن مصطلح المثاقفة يشير جذره اللغوي إلى عملية التفاعل والتواصل بين ثقافتين مختلفتين، فإن برادة ربما كان واحدًا من أوائل النقاد العرب المحدثين الذين استخدموا هذا المصطلح للدلالة على مظاهر اتصال الثقافة العربية بتيارات الثقافة الأوروبية الحديثة والمعاصرة، ومن اللافت للانتباه أن برادة يواجه متلقيه ـ منذ السطر الثالث في مقدمته ـ بالحديث عن المثاقفة مُقَيِّمًا تعرف الثقافة العربية على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية بثلاث سمات

تتمثل في أنه يحدث متأخرًا، ويحدث بعد أن تكون تلك الكتابات والاتجاهات قد استنفدت أغراضها عند من صاغوها، ونادرًا ما يكون ذلك التعرف تامًا ودقيقًا، ويقدم أمثلة على ذلك بتلقي الوجودية، واللسانيات، والبنيوية، في النقد العربي الحديث[٢٣].

إن جانبًا من الجوانب المهمة في كتاب برادة يعود إلى ولوجه مجال سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، وهو يربط ـ بدقة ـ بين هذا المجال والمثاقفة، ويثمر هذا الربط نتيجتين تتصل أولاهما بكون النقاد المؤثرين في حركة النقد العربي الحديث هم هؤلاء الذين انخرطوا في حركة التاريخ، وحاولوا إبراز دينامية اللغة العربية في مجال الثقافة، وسعوا إلى (تشييد الثقافة القومية المثلومة والمستلبة تحت وطأة الاستعمار، ونتيجة لجمود المتشبثين بأذيال الماضي) [٢٤].

ويرتب برادة على هذه النتيجة مقولةً ترى أن دراسة ناقد ـ كمندور ـ ينتمي إلى مجتمع تعرض للمثاقفة ـ لا يمكن أن تتم استنادًا إلى كتاباته (وبمعزل عن الشروط المتحكمة في المجال الثقافي الذي ينتمي إليه)[٢٥].

وإذا كانت تلك المقولة يمكن أن تقود برادة ـ كما تقود كثيرين من دارسي النقد العربي الحديث إلى اتخاذ اتجاهات النقد الغربي ـ مجردةً ـ أطرًا مرجعية لتقييم إنجازات النقاد العرب المحدثين؛ فإن وعي برادة بهذا "المنزلق" قاده إلى تقديم النتيجة الثانية المترتبة على الربط بين سوسيولوجيا النقد العربي والمثاقفة تقديمًا مباشرًا يبين عدم قناعته (بالمنهج الذي يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن أوروبا، إطارًا مميزًا للممارسات النقدية العربية؛ لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحتم، ومن ثم فإن كل تعميم لمثل هذه المقاييس لا ينفذ إلى خصوصية الاتجاهات عندنا) [٢٦].

ولقد قادت تلك النتيجة برادة، مباشرةً إلى الكشف عن أول إجـــراء أساسي لجأ إليه في دراسة نصوص مندور، ورغم أن برادة لم يكشف عن كون ذلك الإجراء واحدًا من الإجراءات الأساسية التي يقوم بهـــا ناقد النقد، فإن القارئ يستطيع رد ذلك الإجراء إلى مجالـــه الفعـــال، ويحدد برادة ذلك الأساس بقوله: إن (تحديد مركز الثقل لأحد المفاهيم أو مجموعة مصطلحات منقولة إلى مناخات أدبية أخـــري، يســـتلزم الرجوع إلى المصدر الأولي لهذه الأدوات المفهومية)[٢٧].

وبقدر ما شكلت المثاقفة العنصر المحوري الأول في مقدمة برادة فإنها قد وجهته ــ عبر فصول دراسته إلى إجراءات بعينها ــ سنقف عندها تفصيلا في فقرات قادمة، كما شكلت أساسًا منطقيّـــا يؤســـس للعنصر المحوري الثاني الذي يتصل بأزمة النقـــد العربـــي (وهـــل يحتاج القارئ إلى تذكيره بأن علاقتنا بالغرب إشكالية محورية في كل مجالات الثقافة العربية والمجتمع العربي) وإذا كان برادة يؤكد وجود هذه الأزمة فإنه يرصد ــ من ناحية ــ عددًا من مظاهرها التي تتمثل في جنوح كثير من الكتابات النقدية إلى استخدام مفـــاهيم ومنـــاهج لا تاريخية وانطباعية، وكون العديد من الدراسات (تتضح بالتـــأويلات المثالية وبالانتقائية، مما يجعلها تنوء تحت ظلال المناهج المقتبسة في عجالة والمستعملة لأغراض آنية)[٢٨].

وربط برادة ــ من ناحية ثانية ــ أزمة النقد العربي بأزمة المجتمع العربي كاشفًا عن أن (ربط الحقل الأدبي بالحقل السياسي وبـــالمؤثرات الأجنبية يفسح المجال أكثر، لموضعة النقاد وفهم آلية (ميكانيزم) النقـــد الأجنبي وطرائقه في تفاعل جدلي مع الثقافة والمجتمع) [٢٩].

ولعل ربط برادة بين المثاقفة من ناحية وأزمة النقد العربي من ناحية ثانية هو الذي قاده إلى أن يعيد طرح أزمة النقد العربي من

منظور كاشف ــ من سطح خطابه ــ عن الأثر السلبي للمثاقفة على النقد العربي، وقد قام ذلك الطرح على أسئلة ترتبط بمجموعة من الاستنتاجات (التي أدت إلى عدد من النتائج التي دلل عليها في دراسته لنقد مندور)، وقدم ذلك الطرح على النحو التالي (كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يتمثلوها تمثلا نقديًا، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التي يدرسونها، إن انعدام الفهم النقدي للثقافات الأجنبية وإهمال الأبعاد القومية، كثيرًا ما يؤديان إلى تطبيقات أو تأويلات تطمس كنه العمل الفني المنقود، أو تقودان إلى تجاور متنافر لمجموعة من المصطلحات)[٣٠].

وقد أفضى هذا الطرح إلى تحديد المنهجية الجديدة التي يتخذها سبيلا إلى دراسة كتابات مندور، وقد علل اختياره المنهجي بالكشف عن أهمية البنيوية التوليدية إذ يقول (لقد آثرنا، فيما يخصنا، استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية، كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان جولدمان وبيير بورديو. وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلا عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد، ولما كان معظم الدراسات المتصلة بالمجتمع العربي وثقافته مطبوعًا بإضفاء القداسة على حساب التحليل الموضوعي، فإن الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها، وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة)[٣٠].

ولعل لقارئ خطاب برادة أن يسجل ــ بداءة ــ أن صيغ الأسئلة التي طرحها برادة ــ منذ مقدمة كتابه ــ على نصوص

مندور النقدية والسياسية والاجتماعيـة، قـد تلونـت بعـدد مـن مصطلحات جولدمان وغيره من النقاد الـذين رأى بـرادة أنهـم أسهموا في تأصيل البنيوية التوليدية، ولعل هذين السؤالين أن يكونا دالين على ذلك المنحى: كيف نفهم كتابـات منـدور؟ ومـا هـي الشروح التي يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

ورغم أن برادة قد تقبل التقسيم الذي قدمه مندور نفسه لمراحل مساره النقدي، من النقد التأثري، إلى النقد التحليلـي، ثـم النقـد الأيديولوجي[٣٢] فإنه ـ بتأثير منحاه الاجتماعي عامة والماركسي خاصة ـ قد جعل السؤال الأساسي ـ يدور حول كيفية حدوث تلك التحولات، وعن العوامل المحددة داخل الحقل الثقافي الذي عـاش فيه مندور والتي أسهمت في حدوث تلك التحولات، وعن العلائق الموضوعية التي كانت توجه الحقل السياسي والثقافي الـذي قـدم مندور كتاباته في إطاره.

عَنْوَنَ برادة الفصل الأول بـ"منـدور والمثاقفـة أو المرحلـة التأثرية"، وبدأه بتناول نشأة مندور، ولما كان برادة مشـغولا بتحليـل تأثير المثاقفة" على مندور فقد أخذ ـ انطلاقًا من توجهه التاريخي ـ يدرس كيفية حدوث المثاقفة لدى أجيال المفكرين والأدباء الذين سبقوا "مندور". ويبدو أن سعي برادة إلى "الأصالة" ورغبته فـي "تعريـة" التبعية قد قاداه إلى وصف ما قام به هؤلاء الأدباء والمفكرون بأنه قد مَهّد الطريق لتمثل مفاهيم الثقافـة الغربيـة (تمـثلا لا يخلـو مـن الاستلاب)[٣٣]، ولما كانت الطبقة المتوسطة المصـرية تتطلـع إلـى الحرية والديمقراطية فإن تعطش طليعتها الأدبية إلـى التجديـد قـد (ربطها بمستودع المفاهيم والمقاييس الغربية، وإن كان الحـافز هـو البحث عن الذات من خلال التحديث)[٣٤]. ويرى بـرادة أن بعـض مفكري الطليعة قد أخذوا يعيدون تقييم التراث الثقـافي اسـتنادًا إلـى

(مقاييس مقتبسة من الثقافة الغربية)[٣٥]، ويمثل لذلك بتحليل موقفي العقاد من ابن الرومي وطه حسين من أبى العلاء المعري.

ويكشف برادة عن أن ذلك المسعى قد أدى إلى ميلاد "الأيديولوجيا الضمنية" التي تقوم على إعادة تأويل الموروث الثقافي في ضوء أفكار مستمدة من الثقافة الغربية، وأما جيل محمد مندور، فإن تغيرات الواقع الاجتماعي لم تجعل الأمور بالنسبة له أكثر وضوحًا؛ فمع (نمو رأسمالية متبرجزة وما استتبع ذلك من مشاكل وأزمات خاصة بين الشباب الموزع الولاءات، وبداية انجلاء الأوهام تجاه الأحزاب والمنظمات لم يكن من السهل تحديد مشروع ثقافي قادر على متابعة الطريق لتحقيق التجاوز)[٣٦].

ويرى برادة أن إمكانية بلورة ذلك المشروع الثقافي لم تكن متعلقة باختيار نظري (لأن الإشكالية الثقافية للمجتمع المصري آنذاك لم تكن مطروحة طرحًا جيدًا، فمعظم التصورات للمشروع الثقافي كانت تندرج في المحيط الثقافي الدينامي للغرب)[٣٧].

ويدلف برادة إلى محمد مندور باحثًا عن طبيعة المشروع الثقافي الذي سعى مندور ـ في مرحلته الأولى ـ إلى بلورته، فيقرر - بوضوح - أن (صورة المعرفة والثقافة التي كان يحلم بها محمد مندور تستمد الكثير من السجل المعرفي الإنسانوي الذي تكاملت عناصره من أرسطو إلى جورج ديهاميل وأندريه جيد)[٣٨]. ويؤكد ذلك بالحديث عن إقامة مندور في فرنسا (١٩٣٠-١٩٣٩)، ويرى أن هذه الفترة كانت فترة مخاض تعيشه الثقافة الأوروبية، إذ كانت هناك محاولات تجريبية جريئة في مجالات الأدب والبحث، ويقدم أمثلة متعددة لها[٣٩] أما مندور، فرغم معايشته لذلك المخاض فقد ظل (في تأثراته وتفاعلاته وفي تكوينه لمصطلحاته ومقاييسه "...." مشدودًا إلى الثقافة الغربية كما كانت تمثلها جامعة السوربون

والمفكرون القريبون منها)[٤٠]، وإذا كانت جامعة السوربون تمثل لمندور ــ فيما يري برادة ــ الوسيلة الأساسية لارتياد عالم الثقافة الأجنبية، فقد كانت جامعة (تعكس في تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارها قيمًا ثقافية تضمن استمرارية تطورية بدون هزات)[٤١].

وإذا كان برادة ينفي أن مندور، عند اتصاله المباشر بالغرب ، كان مجتثًا من أصوله الثقافية، فإنه لكي يدلل على تأثير المثاقفة على مشروعه الثقافي يقوم بتحليل "أولي" لكتابات مندور، وللحقل الثقافي الذي كان مرتبطًا به، مع الوقوف عند تصوراته النظرية الخاضعة بشكل أو بآخر للمثاقفة، فهذا (النوع من التحليل هو الذي يفسر لماذا تجاوب مندور مع اتجاهات نقدية معينة)[٤٢].

يتوقف برادة عند كتابات مندور النقدية في مرحلته الأولى، وهي مجموعة المقالات التي نشرها في الدوريات (١٩٣٩ – ١٩٤٤) ثم أعاد نشرها في كتابه "في الميزان الجديد" ليكشف عن تأثير (منهج تفسير النصوص، وهو المنهج الذي كان سائدًا بفرنسا خلال فترة ما بين الحربين)[٤٣].

وإذا كان برادة قد دلل على ذلك التأثير بمقتطف من حديث مندور إلى فؤاد دوارة فإنه قد قدم تعريف مندور للنقد بوصفه "فن تمييز الأساليب"، ورده إلى أصوله الفرنسية، كما قدم معني الذوق عنده، وقدم رأيه في أن النقد (لا يمكن أن يصبح علمًا، ومن ثم لا يجوز استعمال نظريات العلم ومناهجه لتفسير الشعر والنثر، إلا أن النحو وعلم اللسانيات لازمان لكل ناقد شريطة أن يترك مجالا كبيرًا للذوق الأدبي)[٤٤].

ويعرض معنى النقد المنهجي عند مندور، كما يعرض بإيجاز كتابه "النقد المنهجي عند العرب" ليصل إلى أن (المنهج الذي اتبعه مندور في

أطروحته، يستوحي الكثير من عناصره من جوستاف لانسون الذي يستشهد به كثيرًا ليدحض المنهج التقريري وليبرز لختياره للمنهج التاريخي، كما يستشهد به للتمييز بين النقد وتاريخ الأدب)(٤٥).

إن تأثير النقد الفرنسي على مندور لم يتوقف عند حد إمداده بالمقاييس الجديدة في فهم الأدب وتعريف النقد ومفهوم تاريخ الأدب وطبيعة العلاقة بين النقد والعلوم المختلفة، بل إنه اتسع ليؤثر في نظرة مندور إلى بعض منجزات النقد العربي القديم، فلكي (يبرهن مندور على أن الأدب فن أساسه اللغة، وعلى أن من واجب النقد استعمال منهج مستمد من فقه اللغة، عرض بإسهاب نظرية عبد القاهر الجرجاني، كما طبقها في كتابه "دلائل الإعجاز" وأقام الصلة بينه وبين العلماء اللسانيين الأوروبيين مثل: وندت، ودوسوسير، ومييي)(٤٦).

كل تلك الجوانب جعلت برادة يصل إلى أن (من السهل أن نتبين التأثير الحاسم للتكوين الثقافي الأكاديمي الغربي على مندور، رغم ما كرره عن ضرورة مراعاة الحقائق المتميزة للأدب العربي، والواقع أنه، سواء حلل كتابات توفيق الحكيم أو محمود تيمور أو أشعار على محمود طه، كثيرًا ما يلجأ إلى تعريفات ومقاييس زكاها النقد الفرنسي، بل يمكن القول بأن النعت الموفق الذي أطلقه على أدب المهجر، وهو اسم الأدب المهموس، قد استمده من قراءاته في الأدب الرومانسي)(٤٧).

إن تأثير المثاقفة على مندور لم يتوقف عند كتاباته النقدية وحدها، بل امتد أيضا إلى كتاباته السياسية والاجتماعية في مرحلته الأولي؛ ولذا توقف برادة عند تلك الكتابات ليحللها كاشفًا، من ناحية، عن تأثيرها على الحركة الوطنية المصرية بعد الحرب

العالمية الثانية، ومبرزًا، من ناحية ثانية، انعكاس الأفكار الديمقراطية الليبرالية الأوروبية على تفكير محمد مندور، فيعرض بإيجاز تصور مندور عن ضرورة تدخل الدولة لتحقيق العدالة الاجتماعية، ويشير إلى عدد من المراجع الأوروبية التي اعتمد عليها مندور، ليصل إلى أن (هذه الكتابات السياسية ـ الاجتماعية يمكن إرجاعها إلى نموذج ثقافي ـ سياسي قريب مما نجده عند الأحزاب السوسيو- ديمقراطية بأوروبا)(٤٨).

إذا كان برادة قد حلل كتابات مندور النقدية والسياسية والاجتماعية كاشفًا عن التأثير الغربي ـ أو الفرنسي خاصة ـ عليها، فإنه قد أتبع ذلك بوقفة مطولة ـ إلى حد ما ـ تهدف إلى تقييم تلك الكتابات، وتفسيرها، وتقديم بعض عناصر منهجيته في دراستها وفي دراسة مراحل كتابات مندور التالية، وإذا كان برادة قد كرر تقبله تقسيم إنتاج مندور النقدي إلى ثلاث مراحل، فإنه قد طرح ذلك التساؤل المهم، وهو (إلى أي حد استطاع مندور أن ينجز، بكيفية مقنعة، مشروعه في التنظير والتركيب)(٤٩)، ويجيب برادة بأن نقطة انطلاق مندور ـ لتحقيق ذلك الهدف ـ لا تختلف عن نقطة انطلاق النقاد الذين سبقوه، وهي المزاوجة بين بعث التراث والأخذ عن الغرب، ولكي يحلل برادة "هوية ذلك التركيب الثقافي" عند مندور ومسارها الخاص يستعير من "بيير بورديو" مصطلح "اللاوعي الثقافي"، وهو مصطلح يهدف إلى الكشف عن العلاقات القائمة بين المجال الثقافي ومشروع الإبداع ـ أي يكشف عن العناصر الأساسية الموجهة للأدباء والنقاد، ويعني ذلك المصطلح حصيلة (مجموع منظومات التفكير التي تؤثر على الكاتب طوال مراحل التعليم المنهجي في المدرسة والمعهد والجامعة... إن التعليم، في أي شكل تم، يؤطر العقل والخيال

والإحساس ويحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير؛ لـذلك فـإن المشروع الإبداعي، في أشكاله المختلفة، يستمد الكثير مـن هـذا اللاوعي الثقافي، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقـف غيـر مفهومة عند الفنانين والكتاب، إلا أن التحليـل التفصـيلي للحقـل الثقافي، في مظاهره المشتركة، ثم في عناصر خصوصية عند كل منتج أدبي، وخاصة ما يتصل باللاوعي الثقافي، من شأنه أن يفسر لنا مصدر التأثير الحاسم في الاختيارات الثقافية)[٥٠].

وفي ضوء ذلك المصطلح يشير برادة إلى أن محمد مندور كان يميل إلى تحقيق توازن بين الاتجاهين الأساسيين في لاوعيه الثقافي (وهما التراث العربي والثقافة الغربية)، وإن كانت (الثقافة الغربية قد حققت نوعًا من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الذي كان يسـود المجتمع المصري آنذاك)[٥١].

ويكرر برادة الحديث عن تأثير المثاقفة علـى منـدور، ويؤكـد أن (المثاقفة ليست عقبة أمام الأصالة والنضج، فهي، كعنصر موضـوعي تاريخي، تحتاج إلى التحليل و الاستيعاء والنقد، لتصبح عنصرًا مخصبًا عند تركيب ثقافي جديد يستهدف ثقافة الاستلاب والتقليد)[٥٢].

ويصل برادة إلى تقييم المثاقفة، فيرى أنها (بالنسـبة لمنـدور ولجيله ورغم التطور النسبي في الوعي، كانـت تنطـوي علـى عناصر سالبة كثيرة؛ لأن "نموذجية الغرب" كانت ملتصقة بـوعي وممارسة الطبقة السائدة آنذاك، مما جعل التنبـه إلـى المقومـات القومية والاختيار بين "ما هو صالح وما هو طالح" مجرد شعارات لترضية كبرياء المشاعر الوطنية والدينية والتخفيف مـن وطـأة الانشداد إلى الغرب في كل المجالات)[٥٣].

إن سعي برادة إلى الإسهام في تقديم بعض مناهج علـم لجتمـاع الأدب الماركسي أو الجدلي يتجلى في كثير من الفقرات النظرية فـي

دراسته تلك، ولعل الفصل الثاني المعنون بـ "الحقل الثقافي في مصر ١٩٣٦ - ١٩٥٢" أن يكون ذا دلالة على ذلك، وفيه يبدأ برادة بالحديث عن استلهامه منهج بيير بورديو في دراسة الحقل الثقافي بفرنسا خلال القرن التاسع عشر، مبررًا ذلك بأن بورديو (استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى بدون الوقوع في الخطاطات المسبقة أو التصنيفات الفضفاضة)[٥٤] ورغم أن برادة لم يقدم عناصر منهجية "بورديو" في صلب متنه، ولم يقم بمناقشتها، أو البحث عن إمكانات تعديلها في ضوء طبيعة الحالة المدروسة (أي كتابات محمد مندور) فإنه قد اكتفى ــ في أحد هوامش الفصل الثاني ــ بتحديد العناصر الأساسية لمنهج بورديو في دراسة الحقل الثقافي، وتتمثل هذه العناصر في تحليل وضعية المثقفين والفنانين داخل بنية الطبقة الحاكمة أو علاقتهم بها، وتحليل بنيات العلائق الموضوعية للوضعيات التي توجد فيها الفئات المتناقضة على المشروعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافي، ثم إعادة بناء الوصف الخارجي للطبقات باعتباره منظومة للإمكانات الاجتماعية المتاحة، والتي تشكل المبدأ المولد والموحد لمجموع الممارسات والأيديولوجيات[٥٥].

وإذا كان برادة قد قرر صعوبة تقديم دراسة وافية للحقل الأدبي في مصر في الفترة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، فإنه اكتفى بتحديد المعالم البارزة له في ترابطه مع حقل السلطة ومع المظهر الخارجي للطبقات، وَسَبَقَ ذلك بدراسة الحقل الأدبي لجيل الرواد أو جيل ١٩١٩، حيث فرق بين الاتجاهين الأساسيين فيه (اتجاه مصطفى كامل واتجاه لطفي السيد)، ثم توقف أمام مسألة العلاقة بين الكاتب والقوى السياسية والاجتماعية، وتناول تغلغل شعار الحرية في هذه المرحلة مبيِّنًا انعكاساتها على مجالين من مجالات

التعبير الأدبي، وهما الشعر والنقد الأدبي والسياسي[٥٦] ثم توقف عند دور جامعة القاهرة ـ بداية من عام ١٩٢٥ ـ في إضفاء المشروعية داخل الحقل الثقافي المصري، وتوقف عند اعتمادها على مجموعة من الأساتذة الأجانب، ورأي في ذلك مظهرًا لترسيم المثاقفة ليصل إلى أنه (منذ ذلك الحين، استقرت المثاقفة في أعماق المجتمع المصري، وأصبحت، في الآن نفسه، حافزًا، على البحث عن أصالة مكتوبة، وعائقًا عن إدراكها، ومن ثم فإن الانطلاقة نحو استيعاء ملائم للذات وللمجتمع وللآخر ستظل عند الجيل التالي، في طليعة الاهتمامات المحورية)[٥٧].

ومن الطبيعي أن يولي برادة تحليل الحقل الثقافي لجيل ١٩٣٦، جيل محمد مندور، اهتمامًا أكبر من تحليله للحقل الثقافي لجيل ١٩١٩. وقد انطلق فيه من القول: إن معاهدة ١٩٣٦ كانت تكريسًا لبنيات السلطة القائمة في مصر، وكشف عن تأثير التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أبانت للجميع وجود أزمة عميقة دون أن يكونوا قادرين على حلها، واشتد التفتت الذي (لم يتوقف في جميع المجالات، وبخاصة في المجال السياسي، حيث بدأ وعي جديد، وعي "ممكن" على حد تعبير لوكاتش ينفصل عن كتلة الأحزاب الممثلة للوعي القائم، والمشدودة إلى لعبتها السياسية المكرورة)[٥٨].

ويأخذ برادة في دراسة العنصر الأول من عناصر الحقل الثقافي فيحلل الوضعية الاجتماعية لكتاب وشعراء هذا الجيل، ونتيجة عدم وجود إحصاءات دقيقة حولهم، يضع جداول تقريبية لهم، ويصل منها إلى أن (الاستقلال الذاتي للأدباء الممثلين لجيل ١٩٣٦ لم يكن كاملاً؛ إذ إننا لا نعثر على كاتب واحد محترف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره)[٥٩].

ويتناول برادة النقد والدراسات الجامعية، ليتوقف عند تحليل العنصر الثاني من عناصر الحقل الأدبي فيدرس بنيات العلائق الموضوعية بين المنتجين الأدبيين، ويتخذ من جامعة القاهرة ـ أو من كلية الآداب بها ـ محورًا جعله منتجو الأدب ونقاده علامة أساسية من حولها ينظمون مواقفهم أو يعدلونها أو يعيدون تحديدها، فيدرس تأثير الجامعة على الحقل الأدبي، ويرى أن الحقل الأدبي كان مكونًا من ثلاث فئات: نقاد جامعيون، وأدباء ملتزمون، وكتاب "عموميون"، وإذا كانت صراعات هذه الفئات تعكس ـ فيما يري برادة ـ (صراعات وحواشي الطبقات التي تم تكوينها أو كانت بصدد التكون(٦٠) فإن (استقلال الحقل الأدبي بذاته، الذي بدأت سيرورته عقب ١٩١٩ تحت تأثير تبدلات اقتصادية واجتماعية، لم يكن يتوفر على إمكانية تحقيق تحولات جذرية للعلائق المتحكمة في الحقل الثقافي، وذلك لأن مشروع الطبقة البرجوازية المصرية ظل مندرجًا في إشكالية التبعية والمثاقفة)(٦١).

وإذا كان برادة يميز بين ثلاثة اتجاهات أساسية في الإنتاج الأدبي في مرحلة (١٩٣٦-١٩٥٢)(٦٢) فإنه يستكمل مقومات الحقل الثقافي بالإشارة إلى عناصره الأخرى كفئة الكتاب والشعراء المرتبطين بالطبقة البرجوازية الليبرالية وفئة الشعراء الشعبيين، ويتناول أدوار المجلات الأدبية المختلفة.

ويصل برادة إلى أن دراسة الحقل الثقافي أو (تفتيت العناصر المكونة للحقل الأدبي، والتحليل الموضوعي للعاملين فيه انطلاقًا من وضعيتهم الطبقية، ومن تأثيرهم ووزنهم الوظيفي، سيتيح فهمًا أحسن لأعمالهم؛ لأنه يمكننا من ربط المقتضيات الداخلية للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، وبمدي ملاءمة التعبير الفني للرؤية الحياتية)(٦٣).

كان تحليل برادة للحقل الثقافي لجيل ١٩٣٦ أساسًا لموضعة مندور داخل ذلك الجيل، ومن ثم انتقل برادة إلى تناول مندور بوصفه نموذجًا للمثقف العضوي، وقد قرر أن موضعة مندور داخل النسيج الاجتماعي تتم (على ضوء الدور الذي اضطلع به في تحقيق تجانس الوعي الطبقي)[٦٤]، ورغم أن برادة لم يتوقف أمام مصطلح "المثقف العضوي" الذي استمده من "أنطونيو جرامشي" فإنه قد علل وضعه مندور في إطار ذلك التصنيف بانتمائه إلى الطبقة المتوسطة الريفية التي أسهمت في الكفاح من أجل الاستقلال، وكانت أهدافها تلتقي مع تطلعات البرجوازية الصغيرة ومع الطبقة المتوسطة في المدن ومع العمال والفلاحين المقهورين، وإذا كان تأسيس حزب الوفد ١٩١٩ تعبيرًا عن مرحلة ازدهار الطبقة المتوسطة، فإن هذه الطبقة كانت ـ فيما يرى برادة ـ متشبثة بالتقاليد وبالتراث الثقافي، كما كانت حجر الزاوية في المشروع الوطني رغم أن (كثيرًا من الطبقات والفئات الاجتماعية قد انضمت إلى هذا المشروع المتولد من شروط اقتصادية وسياسية محددة، ومن هنا مصدر تلك المرونة الأيدلوجية التي كانت تخفف من وطأة التناقضات رغم احتدادها المتنامي)[٦٥] ويتناول برادة علاقة مندور بالوفد، ويكشف عن انقسامها إلى مرحلتين مختلفتين، وهو يعتمد في ذلك على كثير من التفاصيل التي ذكرها مندور في حديثه "الشهير" إلى فؤاد دوارة، كما يعتمد على عدد من مقالاته التي نشرها في الصحف الوفدية طوال الأربعينيات وبداية الخمسينيات.

ويرى برادة أن عمل مندور في الميدان السياسي والصحافة، طوال الفترة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ ، قد أسهم في بلورة وعيه السياسي والاجتماعي؛ إذ تكشف مقالاته التي نشرها في جريدة "الوفد المصري" عن (تطور واضح من تفكير مثالي، رومانسي،

إلى تفكير واقعي ينطلق من الوقائع الاجتماعية والاقتصادية. نتيجة لذلك، لم يعد يهتم كثيرًا بالتحديدات المجردة وبالاحتكام إلى القيم المطلقة التي قرأها في الكتب، بل انصرف إلى التحليل الملموس لمظاهر الظلم الاجتماعي)[٦٦]. كما أن أهمية هذه الفترة في توجيه فكر مندور قد تجلت – فيما يري برادة – في اهتمامه بالأدلجة مما يظهر في دعوته إلى التفكير المذهبي[٦٧].

إن برادة يستعين – في تقييمه لأفكار مندور وممارساته السياسية والاجتماعية في مرحلته الثانية – بمفاهيم لوكاتش وجولدمان عن "الوعي الممكن" متخذًا منها منطلقا لتقييم كتابات مندور من منظور الوظيفة الاجتماعية التي أدتها في سياقها التاريخي؛ ولذا يقول (إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمندور، ومواقفه خلال الفترة الفاصلة بين ١٩٤٤ وسنة ١٩٥٢، تعكس "الوعي الممكن" لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بين شرائح من الطبقات، غير أنه من المعلوم أن جماعة من المثقفين "الواعين" لا تكفي وحدها لتجسيد الوعي الملائم، بل إن الأمر يتوقف أساسًا على تشخيص ذلك الوعي عبر طبقة اجتماعية لها مصلحة في التغيير وقادرة عليه.. لذلك فإن انتهاء ملحمة ثورة ١٩١٩ إلى مأزق العجز الذي تجمدت عنده الأحزاب والحركة الوطنية قبيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، يؤكد قبل كل شيء عجز القيادات السياسية ذات الجذور الشعبية عن ترجمة إمكانيات "الوعي الممكن" إلى صيغة للعمل تلائم التحولات العميقة، ولا تظل سجينة الفكر الإصلاحي الليبرالي)[٦٨].

وإذا كان مندور قد دعا إلى تشييد ثقافة وطنية تقوم على اقتباس الوسائل الإصلاحية التي ثبتت صلاحيتها في الثقافة الغربية، فإن برادة يرى أن (طرح مندور للإشكالية الثقافية خال من النقد

الأيديولوجي للثقافة الغربية التي أصبحت تشكل الذروة والنموذج؛ وهذا النقد هو الذي يقود إلى ربط التشييد الثقافي القومي بالقوى المجتمعة (؟)، وبمقتضيات المرحلة، ثم بتصور نموذج حضاري عربي جديد ترمي الثقافة إلى إرساء دعاماته ومفاهيمه)[٦٩].

ولم يكتف برادة بنقد طرح مندور للإشكالية الثقافية بل سعي إلى تعليل "قصور" طرح مندور بالكشف عن الأساس الاجتماعي التاريخي الذي ولده ؛ فرأى أن "عضوية" مندور الاجتماعية (تتصل بحركة مكونة من فئات اجتماعية متعددة أكثر مما هي متصلة بطبقة واحدة محددة ومتميزة)[٧٠]، وهذا يعود – فيما يرى برادة – إلى طبيعة المرحلة التاريخية لمصر فيما بين سنة ١٩٣٦، ١٩٥٢ التي شهدت صعود قوى اجتماعية جديدة كان عليها السعي إلى تحقيق الاستقلال وتثبيت الذات القومية، والمجابهة بين الاختيارات الدينية "الجديدة" والاختيارات الوطنية والاشتراكية، ومن هذا المنظور يرى برادة أن محمد مندور المثقف العضوي كان انعكاسًا مبدعًا لصفوة مثقفة كانت تسعى إلى بلورة وعي ممكن يسمح بقيام مرحلة "القومانية" أو تأكيد الهوية الوطنية الخاصة[٧١].

إن برادة يطرح السؤال عن أسباب إخفاق "المشروع الوطني" الذي طرحه مندور، وهل يعود ذلك الإخفاق إلى قصور نظري، أم إلى عدم ملاءمة الوسائل السياسية المتبعة لإنجازه؟

إن برادة يرى أن الصورة التي تنقلها لنا مسيرة مندور هي صورة ثنائية ؛ بمعنى أن تحليلاته للقضايا والمشكلات السياسية (هي تحليلات على جانب كبير من الأهمية، ولا جدال في أن مقالاته عن وظيفة الدولة، وعن الميزانية والعدالة الاجتماعية والسياسية الرأسمالية، والرأي العام، والبنك الأهلي رمز استمرار

الوجود الاستعماري إلخ.... كلها تحليلات ذات إضافة لا تنكر في مجال الكتابات السياسية العربية، لكن تحليلات مندور لما هو "ثقافي" تعكس فهمًا يكاد يكون فهمًا آليًا للتغير الثقافي. ففي نظره، يكفي الاقتباس عن الغرب وإحياء التراث لتحقيق الأصالة؛ لذلك فإن فصله بين ما هو سياسي وما هو ثقافي، ينزع عن كتاباته الأبعاد التركيبية القادرة على دفع المناقشة إلى الأمام، وإعادة صياغة الإشكالية صياغة تخرجها من نطاقها المكرور)[٧٢].

جعل برادة من الفصل الثالث من كتابه دراسة لمرحلة النقد التحليلي عند مندور، فقدم رصدًا لكتب مندور في مجالي الأدب والنقد في هذه المرحلة، ولا ريب أن سعي برادة إلى تقصي تأثيرات المثاقفة على نقد مندور التحليلي هو الذي جعله يستشف المحورين اللذين دارت حولهما كتابات مندور في هذه المرحلة، ويحددهما برادة بأنهما شرح المبادئ المكونة للنظرية الأدبية عند الغربيين، وبخاصة عند الفرنسيين، (ثم تطبيق لهذه النظرية وللمبادئ النقدية المستمدة منها، تطبيقًا مرنًا ومراعيًا لبعض الفروق، على نماذج من الأدب العربي المعاصر)[٧٣].

وقد خصص برادة هذا الفصل لدراسة منهج مندور في مجالات نقد الشعر والمسرح والرواية، على حين أنه خصص الفصل الرابع لدراسة تنظيرات مندور. ويبدأ برادة بدراسة نقد الشعر عند مندور، منطلقًا من هذه الملاحظة الدقيقة ــ والتي يمكن أن يتقبلها العارفون بكتابات مندور ــ التي ترى أن ما قدمه مندور (لا يتعلق بنقد الشعر بمعناه الدقيق، بقدر ما يتعلق بوصف إجمالي للشعر المصري بعد شوقي، والهاجس الكامن وراء تحليلاته هو الوصول إلى تصنيف للاتجاهات الشعرية منذ ظهور حركة الإحياء)[٧٤].

ويرى برادة أن المقياس الجديد الذي اعتمد عليه مندور في ذلك (هو الاهتمام بالعامل الاجتماعي - السياسي، وتفسير الظواهر والمدارس الأدبية على ضوء المرحلة التاريخية)[٧٥]، ويقدم برادة من نصوص مندور شاهدًا واحدًا يدلل به على رؤيته، ويحدد برادة الخطوات المختلفة التي كان مندور يتبعها في دراساته الشعرية وهي: دراسة السياق التاريخي ـ الاجتماعي، وتحليل حياة الشاعر وفلسفته، ثم تناول فن الشاعر من خلال إبراز الموضوعات الأساسية التي تناولها، وإيراد أحكام عامة عن أسلوبه، مع الاستشهاد ببعض الأبيات من شعره. ويتوقف برادة أمام دراسة مندور لمطران ليعرض خطواتها، ويصل إلى تقييمها على النحو التالي: (نتبين أن المنهج الذي اتبعه لدراسة شعر مطران، لا يخلو من انتقائية: فعلم النفس يجاور تاريخ الأدب، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع التقييم التأثري، وهو يستمد مقاييسه من ثقافته الجامعية التي تستمر، رغم تباعد المسافة الزمنية لفترة التلقي، في إمداده بمعاييره المرجعية)[٧٦].

ويحدد برادة عددًا من المبادئ المعيارية التي اعتمد عليها مندور في دراسته لمطران، ويقرن ذلك بالكشف عن الفكرة الأساسية التي أدار مندور حولها تلك الدراسة.

ويرى برادة أن مندور، في مجموع دراساته للشعر العربي الحديث، كان ينطلق من بعض الخلاصات العامة التي كان يقدمها وكأنها فرضيات مسلم بها، ويتوقف برادة عند فرضيتين يراهما على جانب كبير من الأهمية، أولاهما أن مدرسة "أبوللو" لا تكون (مذهبًا أدبيًا، وإنما هي مجرد اتجاه رومانسي يلتف حوله خليط من الشعراء، ويرجع ذلك "...." إلى أسباب اجتماعية وسياسية)[٧٧]. وثانيتهما أن التيار الشعري الجديد في مصر (هو وليد تحول

الوجدان الفردي إلى وجدان جماعي، ومغايرة الشعر الجديد تتجلى في المضمون والشكل)[٧٨].

ويصل برادة إلى تقييم كتابات مندور عن الشعر العربي الحديث فيرى أنها (تنطوي على كثير من اللمحات الذكية المضيئة، وتشكل دفاعًا معتدلا عن الشعر الحديث، فرغم الطابع البانورامي، ورغم التأويلات المادية الآلية أحيانًا، والنغمة الجدالية، فإن مندور كان من أهم النقاد المدافعين عن الشعر الجديد ضد النقدة التقليديين والناظمين المحترفين، إن كتاباته عن الشعر، المعتمدة على حدوس مقنعة أكثر من اعتمادها على تحليلات متماسكة ومفصلة، تعتبر صلة وصل بين النقد الجامعي و"النقد الدنيوي" المتحرر من القوالب المدرسية)[٧٩].

ينتقل برادة إلى تناول "نقد المسرح" عند مندور، وهو يقسم كتابات مندور في هذا المجال إلى نوعين؛ كتابات متصلة بتاريخ المسرح، وكتابات تدخل في إطار النقد الصحفي، وفي تناوله للنوع الأول يشير إلى أعمال مندور الممثلة له، ويرى أن مندور كان يتبع فيه ما يسميه برادة "النقد الجامعي"، وهو عبارة عن (تطبيق معايير أرسطية وكلاسيكية على النصوص المسرحية، مستعينًا بعقد المقارنات مع تراجيديات ودرامات "عالمية" يتخذ منها مندور نقطة ارتكاز ونموذجًا للاستشهاد)[٨٠]. ويعرض برادة دراسة مندور لمسرحيات شوقي، ولما كان برادة معنيًا بكشف تأثيرات المثاقفة على نقد مندور المسرحي، كان طبيعيًا أن يصل إلى الاستنتاج القائل بأن (المقاييس التي اعتمد عليها مندور في تحليله ونقده لمسرحيات شوقي، هي مقاييس مستمدة من الثقافة الغربية التي تلقاها بالسوربون في الثلاثينيات، وأن طريقة صياغة ذلك التحليل وتلك الانتقادات، تلتقي مع منهج "جامعي" معروف، يقوم على تحديد المقاييس والقواعد، ثم يتبع العمل المنقود ليرى إلى أي حد

كان مطابقًا لها، وإلى أي حد كان مخالفًا، وفي بعض الأحيان كان مندور يجيز لشوقي الخروج على بعض تلك القواعد، شـريطة أن تدخل في إطار واضح الملامح)[٨١].

ويتوقف برادة عند النقد الصحفي ويرى أن الفكـرة الأساسـية التي كان مندور ينطلق منها (هي إمكانية استخدام المسرح كوسيلة فعالة في سيرورة التحول الاجتماعي وبلورة الوعي الجديـد)[٨٢]، ويشير إلى طريقة مندور في تناول العروض المسرحية، ويرى أن ممارسة مندور النقد المسرحي الصحفي قد كشفت له عن قصـور المعايير والقواعد الأكاديمية التي كان يستند إليها؛ ولذا لجأ مندور، أحيانًا، إلى بعض المصطلحات الجديدة التي أفادته في تحليل بعض المسرحيات الجديدة، على نحو ما استخدم مصطلح "الأوتشرك" في مقاله عن مسرحية نعمان عاشور "الناس اللي فوق" (وقد يكون من المفيد أن نلاحظ أن برادة يكتفي في هذه الحالة ـ وفـي معظـم الحالات دائمًا ـ بتقديم مثال أو نموذج واحد فقط).

وفي إطار تقييمه لمنجز مندور في النقد المسرحي يرى بـرادة أن مندور (لم يرتق إلى إعادة صياغة إشكالية المسرح المصـري ضمن منظور نظري يتيح له أن يضع موضـع التسـاؤل جميـع المفاهيم المغلوطة التي تحول دون تحقيق تجاوز حقيقـي لأزمـة المسرح المصري)[٨٣].

ويتوقف برادة أمام نقد الرواية عند مندور فيعرض لمقالاته في كتابه "نماذج بشرية" كاشفًا عن انتمائها إلـى المرحلـة التأثريـة. ويتناول مقالاته عن عدد من الأعمال الروائية فـي الخمسـينيات، ليصل إلى أن (كتابات مندور عن الروايـة محـدودة، ولا تكـاد تتجاوز نطاق المبادئ والملاحظات العامة، ولعل حجر الزاوية فيما

كتبه من نقد روائي، يعتمد أساسًا على مفهوم محدود للواقعية هــو بالذات المفهوم الذي استوحاه كتاب القرن التاسع عشر بفرنسة وفي طليعتهم بومارشيه وفلوبير)[٨٤].

ويخلص برادة إلى تقييم كتابات مندور في مرحلة النقد التحليلي كاشفًا عن أن مندور قد اعتمد فيها ــ بصورة أساســية ــ علــى تكوينه الجامعي بفرنسا، ومن ثم (فقد اقتصر على منهجية محدودة المصطلحات والطرائق، وكثيرًا ما كانت تحليلاته للأعمال الأدبية تكتسي طابعًا مدرسيًا مبسطًا)[٨٥].

ويمثل الفصل الرابع من فصول كتاب برادة تتويجًا لمشــروع برادة في قراءة كتابات مندور، وبقدر ما يتصل عنوان ذلك الفصل ــ وهو النقد الأيديولوجي والتنظير ــ بعنوان الكتاب، فإنه يكشــف عن كون معضلة التنظير للنقد العربي هي المعضلة المحورية التي سعى برادة ــ باتخاذه كتابات مندور نموذجًا ــ إلى نقد نمطٍ مــن أنماط التنظير المتواترة في النقد العربي الحديث والمعاصر، ويلفت النظر في عنوان الفصل ذلك القران الذي يقيمه برادة بــين النقــد الأيديولوجي من ناحية والتنظير من ناحية ثانية، وهو قران يشــير إلى تلاقي النقد الأيديولوجي بوصفه المرحلة الأخيرة من مراحــل تطور مندور الناقد مع التنظير بوصفه مسعىً محوريًا رافق مندور طوال مراحل نشاطه النقدي، ولاسيما المرحلة الأخيرة منه.

ويبدأ برادة بالوقوف عند تصور مندور لأزمة النقد العربــي، فيشير إلى أن إدراك مندور لها ذو مستويين: مباشر وآجــل. وإذا كان المستوى المباشر يتجلى في الخصومات النقدية والجدالية التي دخلها مندور ــ عبر مراحله المختلفة ــ ضد العقاد ومحمد خلف الله أحمد و زكريا إبراهيم ورشاد رشدي، فإن المســتوى الآجــل

يشير إلى تصور مندور لأصل أزمة الأدب والنقد العربيين ؛ إذ إن (ضعف الأدب والنقد العربيين راجع إلى انعــدام تحديــد فلســفي لمفهومهما)(٨٦) مما يعني أن أزمة النقد العربي تتمثل في الحاجــة إلى النظرية، وما قام به مندور من تقديم المذاهب الأدبية والنقدية الأوروبية إن هو إلا محاولة لحل تلك الأزمة.

وإذا كان برادة يرى أن التحليل النقدي يكشف عــن أن معضــلة التنظير كانت السؤال الأساسي الذي يلح على مندور منذ بداية عملــه في مجال النقد، فإنه يرى ضرورة ربط هذا السؤال بالسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي تولد فيه للكشف عن طبيعته، ويفضي ذلك الربط ــ من منظور برادة ــ إلى الكشف عن أن أسئلة مندور مــن موقعه الاجتماعي وبتكوينه الثقافي ــ كانت (مُوجَّهةً بهــدف البحــث عن مذهب أو نظرية قادرة على تقديم حلول لمعضلات مجتمعه)(٨٧). ويرى برادة أن فهم المشروع النظري لمندور يتطلب موضعته داخل الحقل الأيديولوجي المتحول بعد سنة ١٩٥٢.

ويشرع برادة بدراسة الحقل الأيديولوجي بعــد ســنة ١٩٥٢، فيفرق بين الأيديولوجية والأدلجة، ويتقبل تعريــف الأيــديولوجيا بوصفها مجموع الأفكار والمعتقدات، وطرائق التفكير المميزة لفئة ما، مثل أمة أو طبقة، أو طائفة أو مهنة أو فرقة أو حزب سياسي، ويضيف إلى ذلك التعريف الفهمَ الماركسي الذي يضــفي طــابعَ الأسطورة على الأيديولوجيا. وإذا كان برادة لا يعرّف الأدلجــة، فإنه يكتفي بالإشارة إلى أنه يستعمل هذا المصطلح للتمييــز بــين مرحلتين متتاليتين داخل الحقل الأيديولوجي لمصــر بعــد ســنة ١٩٥٢، وهما مرحلة مجابهة النظام الناصري للأيديولوجيات التي كانت موجودة في الساحة عند قيامه، ومرحلة إضفاء المشــروعية على الهيمنة بعد سنة ١٩٥٨، وكان صدور الميثاق ــ فــي عــام ١٩٦٢ ــ استكمالا لتحقيق تلك الأدلجة.

وبعد أن يرسم برادة أبرز ملامح الحقل الأيديولوجي في مصر قبل سنة ١٩٥٢، يأخذ في دراسة التحولات الأيديولوجية التي سادت الحقل المصري بعد سنة ١٩٥٢، وهو يدرسها بهدف موضعة مندور – بوصفه مثقفًا من يسار الوفد – يواجه (التحولات التي عرفها الحقل الثقافي والأيديولوجي، ويعيد تحديد موقفه، ويسعى إلى تطوير منهجه النقدي)(٨٨).

ويدلف برادة إلى دراسة الحقل الأيديولوجي بعد سنة ١٩٥٢، وينطلق من بحث الناصرية عن أيديولوجيا مما تجلى في "فلسفة الثورة" وفى كتابات عبد الناصر، ثم في الميثاق الوطني الذي اختار منهج الاشتراكية العلمية لتحليل المجتمع ومعالجة مشاكله. ولما كانت سلطة يوليو ١٩٥٢ في احتياج شديد إلى "المثقفين العضويين"، فإن صدور الميثاق كان علامة على انتقالها إلى الأيديولوجيا – التأطير، أي أدلجة المفكرين المصريين، وإذا كان الميثاق قد أبرز تسمية "الاشتراكية العربية" فإنه كان ذا مظهر ماركسي – قومي رغم وجود فروق ملحوظة بينه وبين الماركسية، إن أهمية الميثاق – من حيث هو وثيقة أيديولوجية – تعود ، فيما يرى برادة ، إلى أنه أفسح (المجال أمام حركة فكرية تسعى إلى تركيب مختلف المذاهب داخل أيديولوجيا قومية حريصة على الخصوصية)(٨٩).

وإذا كان صدور الميثاق يمثل – فيما يرى برادة – حفّازًا للاتجاهات الفكرية – خاصة الاتجاه الماركسي والاتجاه الليبرالي – لإعادة تشكيل مواقفها، فإن استكمال المناخ الأيديولوجي الذي أسهم في توجيه مندور تطلب وقفة متأنية – من برادة – أمام اجتهادات الماركسيين المصريين.

إن رغبة برادة في رسم ملامح الحقل الأيديولوجي الذي وَجَّـه مندور قد جعلته يتوقف أمام إسهامات الماركسيين المصريين ؛ لأن عددًا من المقولات النظرية التي طرحها الماركسيون أثرت علـى الأيديولوجيا الناصـرية، ويعـرض بـرادة إسـهام الماركسـيين المصريين في إعادة دراسة تاريخ المجتمع المصري، وفى تطوير منهج التحليل الثقافي والنقدي ممثلا لذلك بكتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية" (وقد يكون من المفيـد أن نلاحظ أن بعض نقاد هذا الكتاب ممن ينتمون إلى أجيال تالية لجيل برادة قد قدموا قراءات تكشف عن ضمور التـأثيرات الماركسـية فيه)(٩٠). ويقود ذلك برادة إلى تناول "الواقعية الاشـتراكية" فـي الثقافة المصرية؛ فيعرض لمعركة عام ١٩٥٤ بين جيل طه حسين والعقاد من ناحية، وجيل محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى، ويرى أن مفهوم الواقعية الاشتراكية في مجال الأدب العربي قد حَفَّهُ الالتباس (لأن النصوص الأساسية لـم تكـن قـد تُرجمت بعدُ؛ ولأن الكتابات النظرية في الموضوع اقتصرت على بعض الصحف والمجلات)(٩١). وإذا كان مندور قد اتصل بمفهوم الواقعية الاشتراكية ــ بداية من عام ١٩٥٦ ــ فإنه قد أفـاد منـه عددًا من المقاييس والمفاهيم التي ضمها إلى مفهومه عـن النقـد الأيديولوجي، ويرى برادة أن الواقعية الاشتراكية في مصـر قـد تأثرت بخصوصية تجربة التحول المصرية التي تجلـت فـي أن الواقعية لم تنحدر من أيديولوجيا شاملة، وكانـت عمليـة تحويـل البنيات الاقتصادية والاجتماعية بطيئة، كما كانت التحولات فوقية بسبب عدم وجود طبقة تتولى القيام بمهام التحول.

يتوقف برادة وقفة مطولة لتحليل العنصر الأيـديولوجي فـي كتابات مندور الذي يراه ماثلا في ثلاثة مكونات، وهي: المفهـوم

الوضعي للتاريخ، والتطورية والسياق التاريخي، والنقد الأيديولوجي. ويأخذ في تحليل كل منها تحليلا متأنيًا، فيبدأ بدراسة المفهوم الوضعي للتاريخ منطلقًا من أن "لانسون" أستاذ مندور كان يتبنى ذلك المفهوم الوضعي والآلي للعلم في عصره الذي يرى أن العلم هو (ملاحظة وتسجيل الأحداث التي سيتيح تراكمها الوصول إلى حقيقة شاملة)[٩٢]، وللتدليل على تجلى هذا المفهوم عند مندور يقوم برادة بتحليل الأسس التاريخية التي اعتمد عليها مندور في كتابه "النقد المنهجي عند العرب"، فيرى أن انطلاق مندور من مفهوم للنقد بوصفه نشاطًا يقوم على الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية، قد جعل مقياس مندور في التأريخ للنقد العربي القديم يقوم على (الارتباط بالتراث الأدبي "الصافي" والحكم المعلل، والوضوح)[٩٣]، لكن الخلاصة التي انتهى إليها مندور في ذلك التاريخ كانت (تستجيب لميل شخصي أكثر مما هي حصيلة فحص متأنٍ للمعطيات الثقافية والتاريخية التي شرطت تطور النقد العربي القديم، ويرجع هذا النقص في التقييم إلى المنهج التاريخي الوضعي الذي اتبعه مندور)[٩٤]. وإذا كان برادة يعرض بعض الأمثلة الدالة على رؤية مندور لتاريخ النقد العربي القديم ليصل إلى أن ذلك التاريخ قد تحول عند مندور إلى (ذخيرة من المعلومات والاتجاهات يُبحث بين ثناياها عن أحداث وأمثلة لتأييد تأويل ما، أو تفضيل اتجاه على اتجاه، ونجد مندور، عن وعي أو بدون وعى، يدافع عن المقاييس والأذواق المطابقة للتقاليد العريقة، فيعمد في مرات عديدة إلى إطراء القديم لأنه واضح، خالٍ من التعقيدات، صادر عن طبع أصيل)[٩٥]. وإذا كان برادة يرى أن أية محاولة لتقديم تاريخ النقد العربي القديم يجب أن تستند إلى تجلية العلاقة القائمة بين الثقافة

والمجتمع العربي منذ القرن الثالث الهجري، فإنه يصل إلى الكشف عن الآثار السلبية غير المباشرة التي نتجت عن طريقة مندور في التأريخ للنقد العربي القديم؛ ذلك أنها (قد عملت على ترسيخ قيم "مقدسة" في مجال الأدب العربي أكثر مما سلطت أضواء جديدة على الاتجاهات والتيارات الكفيلة بإغناء محاولات التجديد الراهنة. ذلك أن تاريخ النقد وتاريخ الأدب قد تحكمت في تقييمهما عوامل ظرفية متصلة بالصراعات السياسية والثقافية، وطُمست الكثير من المحاولات والقيم الفنية والنقدية التي خرجت عن "المألوف" وتفاعلت مع الثقافات الوافدة على الثقافة العربية)(٩٦).

ويتوقف برادة عند المكون الثاني من مكونات العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور، وهو الخاص بالتطورية والسياق التاريخي، ويرى أن تحليله منفصلا عن مفهوم التاريخ هو مجرد إجراء منهجي فحسب يهدف إلى (الوقوف بدقة على المسار الأيديولوجي لمندور، ثم على نظرته للعالم المبنية على مكونات وثيقة الترابط)(٩٧). ولدرس ذلك المكون يسعى برادة إلى استخلاص الرؤية التي تطرحها مقالات مندور السياسية والاجتماعية إلى بداية عام ١٩٥٢، ويرى أن دراسة مجموعة المفاهيم التي استعملها مندور في تأطير تفكيره ستسهم في استخلاص عناصر رؤيته للعالم، ويرى برادة أن كتابات مندور بمثابة رفض للرؤية الليبرالية السائدة، وتقوم انتقاداته لتلك الرؤية على مسلمتين هما: إمكانية التطور رغم الضعف والثغرات التي تطبع الماضي والحاضر، والتفكير المعتمد على المماثلة والنموذج؛ بمعنى أن تقدم أوروبا يقدم النموذج الذي يُحتذي، ويستمد مندور ـ فيما يرى برادة ـ أفكاره (من نموذج قريب من الاشتراكية الديمقراطية كما اكتشفها وأعجب بها عن قرب عند "ليون بلوم"

خلال إقامته بفرنسا)[٩٨]، وإذا كان موقف مندور الأيديولوجي يتجاوب مع مصالح فئات الطبقات الصاعدة، فإن تطوريته تؤمن بالإصلاح الذي يتم عن طريق الإقناع وإظهار صحة حل من الحلول المطروحة. وإذا كانت بعض كتابات مندور السياسية والاجتماعية تكشف عن إدراكه لبعض جوانب التغير الطبقي في المجتمع المصري، فإن مجملها لا يكشف عن (تحليل مستند إلى مفهوم دينامي للتاريخ أو إلى تركيب للأحداث والقوى الاجتماعية الفاعلة في أعماق الحقل السياسي)[٩٩].

ويتوقف برادة عند كتابات مندور النقدية في مرحلته الثانية ليدرس تجليات التطورية والسياق التاريخي فيها، ويرى أن اعتماد مندور على إظهار السياق التاريخي للموضوعات والقضايا الأدبية والنقدية كان يقوم على (الاعتقاد بالتطورية وما تستتبعه من التسليم بتعاقب متدرج للتجديد الأدبي)[١٠٠]، ويشير برادة ــ بإيجاز شديد ــ إلى تطبيق مندور لمفهوم السياق التاريخي في دراسته للشعر المصري بعد شوقي.

وأما المكون الثالث من مكونات العنصر الأيديولوجي عند مندور فهو النقد الأيديولوجي الذي لم يُولِه برادة إلا اهتمامًا ضئيلا ينطلق فيه من التأكيد على ذلك الالتباس الذي يحيط بمصطلح "أيديولوجيا" عند مندور نتيجة عدم تحديده محتوى تلك الأيديولوجيا، ومن ثم جاءت مبادئ النقد الأيديولوجي مغرقة في العمومية، وإذا (كان السياق التاريخي يدلنا على الأيديولوجيا السائدة، فليس هناك أي تحليل أو تركيب نظري من جانب مندور، يساعدنا على توضيح الطريقة التي يفهم بها هذه الأيديولوجيا. بسبب ذلك، فإن النقد الأيديولوجي، عوضًا عن أن يصبح أداة لنقد الأيديولوجيات المتجابهة، يصير عند ناقدنا، وسيلة لبث شعارات

"عهد جديد"، وللدفاع عن الأدب الواقعي "المتفائل" الملائم لمرحلة البناء الاشتراكي، ينتج عن ذلك أيضًا، أن النقد الأيديولوجي عند مندور يكف عن أن يكون وسيلة فعالة للكشف، ولوضع القضايا موضع التساؤل، وللتجاوز والتغيير، فيغدو صيغة مُكَرّسة لنموذج يجب أن يتحقق، لا عن طريق النقد التاريخي والأيديولوجي الشامل، بل عن طريق الإعلاء من شأن التقنيات والمذاهب الأدبية، مما يدل على وجود مفاهيم آلية عند مندور، تحول دونه ودون استيعاب تعقيدات الظاهرة الأدبية)[١٠١].

إذا كان برادة قد حلل مكونات العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور فإنه توقف، بعد ذلك، ليرصد النواة الأساسية التي تشكل وحدة ذلك العنصر الأيديولوجي عنده، فيرى أن الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٠ و١٩٥٢ قد أدت إلى صياغة هذه النواة، فمندور بصفته مثقفًا عضويًا مرتبطًا بفئات من الطبقات الصاعدة المتوسطة، عبَّر عن مطامح هذه الفئات في كتاباته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأدبية، ولما كانت أزمات المجتمع المصري قد اشتدت منذ معاهدة سنة ١٩٣٦، فإن الأحزاب السياسية عجزت عن مواجهة تلك الأزمات، بينما (كانت الطبقة المتوسطة وحلفاؤها الوطنيون يشعرون بالاحتياج الكبير لإيجاد مخرج ولو كان وهميًا لتطبيق الإصلاحات ووضع حد للفساد. وقد كان مندور واحدًا من المثقفين العضويين البارزين في هذه التشكيلة الطبقية، ومن ثم ذلك التأثير الذي مارسته كتاباته في تلك الفترة)[١٠٢]. ولكن بعد سنة ١٩٥٢ تغيرت طبيعة عضوية مندور؛ إذ منحت السلطة الناصرية المثقفين دورًا في نشر هيمنتها دون أن تمنحهم حق انتقاد الأيديولوجيا السائدة؛ ولذا يميل برادة إلى (اعتبار المنهج الأيديولوجي عند مندور، بمثابة صدى لـ "العصر

الأيديولوجي" الذي ساد مصر في الستينيات أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبي متميز عن بقية المناهج التلفيقية)[١٠٣].

يمكن أن يوصف تناول برادة لمسألة التنظير عند مندور بأنه النقطة المحورية في دراسته، وهو يدلف إلى دراسة الأسس الأولية للتنظير عند مندور مُتَبَنِّيًا مفهومًا للتنظير بوصفه (المجهود الرامي إلى تغيير الإبستمولوجيا القائمة عن طريق تحقيق تزامن في الممارسات، وإحداث تقارب بين مواد تلك الممارسات) [١٠٤].

ويرى أن جيل ١٩٣٦ - وعلى رأسه مندور ولويس عوض - قد أحس بغياب نظرية الأدب والنقد وما ينجم عن ذلك من تخبط لدى المبدعين والناقدين؛ ولذا استشعر ذلك الجيل (ضرورة توضيح ملامح النظرية باعتبارها موجِّهة للممارسة على غرار ما فعله الأدباء والنقاد في أوربا)[١٠٥].

ويأخذ برادة في عرض مفاهيم مندور باعتبارها نوعًا من "الممارسة النظرية" بهدف استخلاص الإضافة التي قدمها هذا التنظير، ويبدأ بعرض نظرية الأدب لديه منطلقًا من ربط مندور بين الأدب والحياة، ويقدم تصور مندور للشعر المهموس ويري أن مندور (لم يواصل تعميقه لهذه النظرية، ولم يوسع من حدود تطبيقاتها لتصبح مقياسًا واضح المعالم، وبذلك ظل مصطلح الأدب المهموس مقترنًا بالإحساس الفردي ومرتبطًا بالممارسة الانطباعية للنقد)[١٠٦].

ويرى برادة أن لمندور محاولة أخرى للتنظير في كتابه "الأدب ومذاهبه" (١٩٥٦). وترتكز نظرية مندور الأدبية على محورين يتصل أولهما بتعريف الأدب بوصفه "صياغة فنية لتجربة بشرية"، وربطه بتعريف آخر يرى أن "الأدب نقد للحياة" وتحليل مفهوم التجربة البشرية التي يقوم الأدباء ببلورتها.

ويهدف المحور الثاني إلى تدعيم نظرية مندور الأدبيــة عــن طريق استعراضه المذاهب الأدبية الكبرى، وإن كان برادة يرى أن مندور (فى عرضه لتلك المذاهب، قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط، وبسبب الطابع التعليمي لهذا التحليل الوصفي فــإن كتبــه تأخذ شكل الكتاب المدرسى)(١٠٧).

إن تنظير مندور لمفهوم الأدب يكشف عن كونه يــرى أن هنــاك أصولا فنية (ثبتت صلاحيتها منذ عهد الإغريق، ولا يمكن لأي فنان أن يستغني عنها أو أن ينتهك حرمتها، "وأن" المجهود الأساســي المميــز للمبدع، ينصبُ قبل كل شيء على المادة أو المضمون)(١٠٨).

وإذا كان مندور قد تبنى الواقعية الاشتراكية فإن هذا يكشف – فيما يرى برادة – عن أنه إذا كانت "الحياة" – بالنسبة لمندور – تشكل النبع الأساسي الذي يستسقي منه الأدب (فإنها سرعان مــا تتقلص وتتحدد في رؤية للعالم تؤمن بأن غائيــة الأدب مرتبطــة بالأهداف الجماعية وبخدمة الترقية الاجتماعية)(١٠٩).

ويُقَيِّمُ برادة تنظير مندور لمفهوم الأدب فيرى أنه إذا كان (قــد ابتعد عن التعريف التقليدي الشائع عند جمهرة الأدباء العرب، فإنه يبقى، مع ذلك، قريبًا من الفكر الإنسانوي، كما يبقى مطبوعًا بطابع التلفيقية، نتيجة لمصادر استيحائه وتكوينه)(١١٠)، ويضيف برادة أنه لكي تستقيم هذه الملاحظة (لا بد أن نضيف بــأن هــذه النظريــة الأدبية، كما انتهى مندور إلى صياغتها تعكس مســتوى التطــور الثقافي لجزء كبير من الجمهور القارئ في مصر خلال الستينيات، وهو مستوى مشروط بعدة عوامل اجتماعية وأيديولوجية، وخاصة بمحتوي التعليم الجامعي في مصر)(١١١).

ويتوقف برادة عند نظرية النقد في كتابات مندور، وينطلق بــرادة من مقولة وجود ترابط وثيق بين المبادئ النظرية الموجهة لمندور في

ممارسته النقدية، وبين العناصـــر الأيديولوجيـــة المحـــددة لشـــروط وتطورات تلك الممارسة، ويرى أن التحليل يكشف عـــن أن "نقطـــة الالتقاء بين الاتجاه الأيديولوجي العام والممارسة النقدية لمندور" هـــي "الخطوات التجريبية"، فهي (المظهر الذي طبع التطور الأيـــديولوجي في مصر" و "يطبع أيضًا تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلـــى مرحلة النقد الأيديولوجي، وهذا ما يفسر لنا ميله إلى تجميع المفـــاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحـــث وتلمـــس الطريـــق، (وبالنظر إلى هذه التجريبية، فإن حصيلة الممارسة النقدية عند مندور تبقى تعايشًا وتجاورًا بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر مما هـــي تركيب وتأليف لمنظومة متناسقة في المقدمات والنتائج)[١١٢].

وللتدليل على تلك النتيجة يدرس برادة الأسس النظرية للمســـار النقدي عند مندور، وتتلخص هذه الأسس في ثلاثة هـــي: مفهـــوم النقد، والروح الأرسطية، والنقد الأيديولوجي. ويحلل برادة الأساس الأول بتقديم مفهوم مندور للنقد بوصفه "فـــن دراســـة النصـــوص وتمييز الأساليب"، ويبين أن مندور كان يرى استحالة جعل النقـــد علمًا، وإن كان يقر بأن الأدب فن لغوي.

وفي ضوء ذلك المفهوم أرَّخَ مندور للنقد العربي القديم فـــأبرز النقاد الذين توفروا على ذوق سليم وحافظوا على "سلامة" النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، ويرى برادة أن (هذا النوع مـــن التأريخ يهمل جوانب هامة من الصـــورة؛ لأن تغيـــر المصـــطلح النقدي، والنزوع إلى الاستعانة بعلوم أخرى لتفسير الظاهرة الأدبية أو لتقنين النقد، سيرورة مرتبطة بالتبدلات المجتمعيـــة والثقافيـــة العامة، واستجابة لتفاعل حضاري يفرض نفسه، ومـــن ثـــم فـــإن التشيع لنظرية نقدية معينة، لا يبرر اختزال التاريخ أو التنقيص من قيمة النقاد المخالفين لوجهة نظرنا)[١١٣].

ويطيل برادة الوقوف أمام الأساس الثاني من أسس المسار النقدى عند مندور، وهو الروح الأرسطية التي يرى أنها متجلية في المرحلة التحليلية بصفة خاصة، ويقرر برادة أن مندور كان يضع ـ في كتاباته التي يعرض فيها تاريخ الفنون الأدبية ومذاهب النقد ـ نصب عينيه منهج أرسطو ليستوحى منه الهيكل العام لتحليلاته، ويتبدى التقاء مندور مع أرسطو في الأسس المنهجية (ذلك أن مظاهر التشابه تتجلى، أكثر ما تتجلى، في الحرص على التصنيف وعلى الاستنباط، انطلاقًا من تاريخ الأدب المنظور إليه من منظار وضعي)(١١٤).وسعى برادة إلى التدليل على "النزعة الأرسطية" عند مندور بعرض دراسته عن "الأصول الدرامية وتطورها" ليكشف عن تمسك مندور بمقولة أن هناك أصولاً فنيةً لكل نوع أدبي لا يجوز لأي تجديد أن يتجاوزها، وفى ضوء ذلك يصف مندور مسرح اللامعقول الذي يرفض الخضوع للعقل بأنه "ظاهرة شاذة". ويكشف برادة عن ظهور "الروح الأرسطية" في تحليل مندور إذ إن (العقل هو الفيصل، وما ابتعد عنه، "ظاهرة شاذة" متناسيًا (أي مندور) أن هذه الظاهرة متولدة عن شروط موضوعية ولها منطقها العقلي المتميز. ثم إن ما يشغل مندور في هذا التتبع لمختلف الاتجاهات المسرحية، هو الحرص على التصنيف، انطلاقًا من أصول تقليدية قد تتطور ولكنها لا يجب أن تندثر، واختزال كل مظاهر التجديد والتعقيد التي طرأت على الحياة وعلى المسرح، في مقولات ومبادئ لا تتعارض مع المنطق الشكلي، فإذا اعترضه اتجاه يتأبى على التصنيف، تمنى اختفاءه، مثل ما فعل مع مسرح اللامعقول!!)(١١٥).

ولم يول برادة الأساس الثالث من أسس المسار أو التنظير النقدي عند مندور ـ وهو الأساس المتصل بالنقد الأيديولوجي ـ اهتمامًا لائقًا ، واكتفى بالقول إن بذور هذا المنهج موجودة في

الكتابات الأولى لمندور، ولاسيما في كتابه "في الميزان الجديد"، كما أن عمل مندور في ميداني الصحافة والسياسة ــ في الفترة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ ــ قد أسهم في تنمية هذه البذور التي ما لبثت أن أثرت ، بفعالية ، في منهجه النقدي في الخمسينيات.

وتشكل وقفة برادة أمام السؤال عن طبيعة علائق النظرية والممارسة وحدود الممارسة النظرية عند مندور بلورة لعدد من أبرز نتائج دراسته التي ترى (أن العمود الفقري لمشروع التنظير عند مندور، يستمد لبناته من التكوين الثقافي المطبوع بالتأثير اليوناني والفرنسي في إطار البرامج الدراسية لجامعة السوربون، خلال فترة ما بين الحربين العالميتين. وهذا ما جعل مندور يتعلق تعلقًا كبيرًا بالمبادئ والتعريفات النقدية المستخلصة من الروائع الكلاسيكية التي كرستها الثقافة ذات النزعة الإنسانية في الغرب)[١١٦]. وحينما اتصل مندور بالواقعية الاشتراكية لم يبذل جهدًا لتعميق معرفته بها، ولم يعرض معارفه السابقة "والراسخة" للتساؤل بل (اكتفى بأن يدمج عناصر جديدة وسط مجموعة المفاهيم والمصطلحات التي كان يستعملها رغم الاختزالية التي يحملها في طياته مثل هذا الإدماج)[١١٧].

ويتصل بتلك النتيجة نتيجة ثانية ترى أن نظرية الأدب والنقد التي كان ينطلق مندور منها قد (استوحاها من مثل أعلى للثقافة الغربية، محاولا أن يبلورها على ضوء حاجيات الحقل الثقافي القومي، لتحتل مكانة المفاهيم الأدبية القديمة التي كانت لا تزال مسيطرة في مصر)[١١٨]، لكن العلاقة بين النظرية والتطبيق عنده كانت تقوم على التجريبية، وهذا ما جعل موقفه من الظواهر الجديدة يتراوح بين رفض بعض هذه الظواهر، أو ارتجال تأويل لبعضها لا يدرك خصوصيتها، أو قبول بعض الظواهر الجديدة

التي أثبتت وجودها (ولكن غياب التصور النظري المتكامل يحول بين مندور وبين تمثل التحولات الأدبية تمثلا عميقًا)[١١٩].

وترتبط النتيجة الثالثة بما يراه برادة من (تطابق الحدود النظرية لمندور، مع حدود الفئات المتوسطة التي تشكل هيكل الدولة القومية، والتي تضفى طابع المشروعية على استعارة النماذج "المتيقن" من فعاليتها، بدون أن تكلف نفسها عناء الاهتمام بالأسس النظرية وبعلائقها مع الممارسة)[١٢٠]. ويبلور برادة النتيجة الرابعة التي ترى أن (الانتقائية التي لجأ إليها مندور في تنظيره للنقد، والتي تعكس انتقائية أوسع للفئات الاجتماعية التي كان يمثلها، تضطلع بدور الحجاب المانع لرؤية الأشياء بوضوح، وتقدم خلاصًا وهميًا)[١٢١].

(٤)

انطلقت دراسة برادة "محمد مندور وتنظير النقد العربي" من دراسة إشكالية المثاقفة وتأثيرها في تشكيل النقد العربي الحديث، متخذة من كتابات مندور موضوعًا لها، ومستلهمة منهجية البنيوية التوليدية لتحليل تلك الكتابات، وفى مناقشتنا لتعامل برادة مع منهجية البنيوية التوليدية سنتوقف عند التصورات النظرية والمصطلحات التي انطلق منها برادة، وسنحلل إجراءات الدرس النقدي التي قام بها برادة، وفى إطار دراسة تلك الجوانب الأساسية سنتوقف أمام عديد من الظواهر الجزئية المتصلة بتحليلات برادة ساعين إلى الكشف عن علاقتها بمنطوق التحليل البنيوي التوليدي لكتابات محمد مندور، وعبر دراسة الجوانب الأساسية والظواهر

الجزئية في خطاب برادة سيكون من المفيد تأمل الخطوات النظرية التي كان برادة حريصًا دائمًا على تقديمها في ثنايا دراسته.

ويبدو لنا أن حديث برادة في مقدمته عن استيحائه المناهج الصادرة عن البنيوية التوليدية يمثل العلامة الرئيسية التي تقود قارئ خطابه النقدي إلى المفتاح الكاشف عن كثير من العلامات التي تصنع ــ بتفاعلها ــ الدلالات الأساسية التي ينطوي عليها تمثل برادة وتطبيقه للبنيوية التوليدية، إذ تحيل تلك العلامة إلى دال يشير إلى أن القارئ بإزاء حالة من حالات الاستلهام النقدي بما ينطوي عليه ذلك من توجيه القارئ ــ بداءة ــ إلى أن برادة ــ بوصفه ذاتًا قارئة ناقدة ــ يسعى إلى الإفادة من البنيوية التوليدية دون أن يقع في أحبولة النقل المباشر أو التطبيق الحرفي لمفاهيمها النظرية وإجراءاتها التحليلية، ويكشف التحقق النظري عن اتساق مسلك برادة التطبيقي ــ بوصفه ذاتًا تحاور موضوعها ومنهجها حوارًا جدليًا خصبًا ــ إذ إنه رفد المنظور البنيوي التوليدي وإجراءاته التطبيقية بعدد من المفاهيم النظرية والآليات التحليلية التي استمدها من نقاد ومفكرين آخرين؛ فأخذ مفهوم الحقل الثقافي عن "بيير بورديو" كما أخذ عنه أيضًا مصطلح "اللاوعي الثقافي"، وأخذ عن "جرامشي" مصطلح المثقف العضوي، بينما أخذ عن "كارل مانهايم" تفرقته بين الأيديولوجيا واليوتوبيا، وأفاد من أنور عبد الملك مصطلح "القومانية"، كما استلهم بعض أفكار الناقد والمفكر الماركسي الفرنسي "بيير ماشيرى"، ولاسيما مفهومه عن كيفية استخلاص السؤال أو البنية من النصوص المقروءة، وأفاد من بعض أفكار المفكر الفرنسي "لويس التوسير"، وخاصة من مفهوم التنظير عنده.

ويستطيع قارئ خطاب برادة أن يسجل له ــ بداءة ــ أن معظم النقاد والمفكرين الذين طعم نظرته البنيوية التوليدية ــ وما ارتبط

بها من إجراءات ـ بأفكارهم وتصوراتهم النظرية ينتمون إلى الاتجاه الماركسي أو الجدلي، وذلك ما يقربهم من المنطلقات الفكرية التي تصدر عنها بنيوية جولدمان التوليدية، ومن ثم يصعب وصف خطاب برادة بالتلفيقية أو بالتوفيقية، غير أن نقد تصورات برادة وتطبيقاته للبنيوية التوليدية سيتكشف من زاوية أخرى.

أسس برادة قراءته لمندور على هيكل نظري مستمد من بنيوية جولدمان التوليدية مضيفًا إليه عددًا من الاستعارات المعرفية من نقاد ومفكرين آخرين، وتبدى ذلك الهيكل النظري في تواتر عدد من المصطلحات الأساسية المرتبطة بنظرية جولدمان ومنهجه كالوعي القائم، والوعي الممكن، والفهم، والشرح، ورؤية العالم(١٢٢)، وإن كان من الملاحظ أن برادة قد قدم معظم هذه المصطلحات وشرحها في هوامش دراسته، واكتفى بالإشارة إليها في المتن، دون أن يناقشها، أو يسعى إلى التعديل فيها، أو إعادة بلورتها في ضوء المجالات التي استخدمها فيها، وهي سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، ونقد النقد العربي الحديث، وقراءة المتون النقدية.

ولعل تعامل برادة مع مصطلحات جولدمان أن يكون علامة تقود قارئ خطابه إلى مناقشة تعامله، من ناحية، مع البنيوية التوليدية بوصفها نظرية منقولة أو مأخوذة عن النقد الأوروبي لدراسة موضوع من موضوعات النقد العربي، وتحليل فاعلية البنيوية التوليدية ـ كما طبقها برادة ـ في تشريح كتابات مندور النقدية والاجتماعية والسياسية، من ناحية ثانية، ولعل تلك الناحية الثانية أن تكون كاشفة عن حدود استيعاب برادة ناقد النقد للبنيوية التوليدية.

إن قارئ خطاب برادة يستطيع ـ وهو يتأمل طرائق برادة في التعامل مع نظرية البنيوية التوليدية بوصفها نظرية مأخوذة عن

النقد الأوروبي ــ أن ينطلق من موقف نقدي يتأسس على ضرورة إدراك ــ لحظة استعمال النظريات النقدية الأوروبية ــ هذه النظريات إدراكًا تاريخيًا عميقًا (يكشف عن العلاقة الحميمة بينها وبين المجتمعات التي أفرزتها من ناحية، ويكشف عن كيفية استجابتها للسياقات الاجتماعية والتاريخية المختلفة التي تفاعلت معها، من ناحية ثانية، ويميز بين الجوانب التاريخية "النسبية" في كل منها "......"، والجوانب الأخرى الشاملة التي تجعلها قادرة على الاستجابة لمتطلبات متغيرة يطرحها واقع مختلف عن الواقع الأوروبي الذي أفرزها)[١٢٣]، فإذا تحقق ذلك الإدراك كان بإمكان ناقد النقد العربي أن يبلور إجراءات وعمليات نقدية تتيح له استكناه جوهر النصوص النقدية العربية، بشرط أن تتم تلك البلورة في ظل إدراك حدود الأفق الذهني للنظرية الأوروبية المستوحاة.

ومن ذلك المنظور يستطيع قارئ خطاب برادة أن يشير إلى بروز منحىً تاريخي عميق في تعامل برادة مع ظواهر الثقافة العربية، دون أن يتضح ذلك المنحى في تعامل برادة مع نظرية جولدمان، ولعل هذا ما يفسر عدم تعريض برادة نظرية جولدمان للنقد والمساءلة (فهل نحن بحاجة إلى تأكيد مقولة إن ناقد النقد لا يكف عن وضع منطلقاته وأفكاره وضع المساءلة المستمرة مما يفضي إلى مراجعتها دائمًا). استطاع برادة ــ في عدد من الحالات ــ أن يفيد من مصطلحات جولدمان في تحليل بعض جوانب الخطاب النقدي والسياسي والاجتماعي لمحمد مندور، ويمكن للتدليل على ذلك الإشارة إلى استخدامه لمصطلح الوعي الممكن لوصف كتابات مندور الاجتماعية والسياسية في مرحلته الثانية، ومحاولته استخلاص عناصر رؤية العالم عند مندور من كتاباته، ولكن المشكل الأساسي الذي يكشف عنه تطبيق برادة للبنيوية

التوليدية يتجلى في تركيز برادة على عملية التفسير أكثر من تركيزه على عملية الشرح؛ بمعنى أن برادة ــ عبر فصول دراسته ــ قد استطاع أن يضع كتابات مندور النقدية والسياسية والاجتماعية في إطار السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ولدتها وتفاعلت معها، بل إنه بتركيزه على محور العلاقة بين المفكر أو الناقد أو المثقف والسلطة قد استطاع أن يمسك بخيط من الخيوط الأساسية التي وجهت مسار النقد والثقافة في مرحلتي الخمسينيات والستينيات، إن برادة قد استطاع أن يستخلص كثيرًا من (البنيات والآليات التي أطرت مسار الإنتاج الفكري والنقدي عند مندور)[١٢٤]، وبذا وفى عملية التفسير الجولدمانية حقها من الدرس والتحليل.

وإذا كان تركيز برادة على عملية التفسير علامة كاشفة عن جانب من جوانب استيحائه لمنهج جولدمان فإن ممارسته لعملية الشرح أو الفهم علامة كاشفة عن جانب آخر "سلبي" من جوانب ذلك الاستيحاء، إن تعامل برادة مع نصوص مندور النقدية والسياسية والاجتماعية كان يغلب عليه عرض تلك النصوص، وتلخيص أفكار مندور، والاكتفاء بتلخيص تصورات مندور النقدية والفكرية، وإهدار الكثير من نصوص مندور، لاسيما نصوص النقد التطبيقي عنده، ورغم أن برادة في تعامله مع عدد من نصوص مندور قد استطاع أن يستنبط عددًا من الدلالات الأيديولوجية والفكرية لها، وأن يستخلص بعض عناصر رؤية العالم عند مندور (وللتمثيل على ذلك يمكن مراجعة تحليلاته لنصوص مندور النقدية في الفصل الرابع من دراسته، لاسيما ذلك الجزء المتصل بمسألة التنظير) ــ رغم هذا لم يستطع برادة أن يقوم بعملية شرح لتلك النصوص؛ أي اكتشاف البنيات الفاعلة فيها، واستخلاص عناصر

رؤية مندور للعالم منها، وتحليل العلاقات الواصلة بين عناصر تلك النصوص وبنياتها.

ويمكن لقارئ خطاب برادة أن يجعل من تعامله مع عملية الشرح أو الفهم دالاً على الطريقة التي حول بها برادة مفهوم رؤية العالم إلى إجراء تطبيقي في درسه لنصوص مندور. إذ يستطيع قارئ ذلك الخطاب أن يصف ـ دون قسوة ـ تعامل برادة مع ذلك المفهوم بأنه كان "تعاملا تجريبيًا خالصًا" وقف عند حد الاستيحاء ولم يصل إلى حد التمثل، وهذا ما يتجلى في تناثر بعض عناصر رؤية مندور للعالم داخل فصول دراسة برادة وتلخيص برادة لأفكار مندور النقدية والسياسية والاجتماعية، على حين أن تمثل مفهوم رؤية العالم وما يتصل به من عملية الشرح أو الفهم يتطلب اكتشاف العناصر الأساسية في تلك الرؤية، وتحليل النصوص الإبداعية أو النقدية لاكتشاف البنيات الفاعلة فيها، ويوازى ذلك رصد تحولات العلاقات بين عناصر تلك الرؤية، وتحليل تغيرات البني النصية في علاقاتها بما يطرأ على بعض عناصر رؤية العالم من تغير.

إن عدم توفر برادة على تقديم عملية شرح أو فهم لنصوص مندور النقدية خاصة قد اقترن بإهداره كمًا كبيرًا من كتابات مندور التطبيقية التي يمكن وصفها بأنها الكاشف الحقيقي عن مدى إضافات مندور النقدية على المستوى النظري؛ لأن استقاء معظم النقاد العرب المحدثين كثيرًا من أفكارهم وتصوراتهم النقدية من نظريات النقد الأوروبي يجعل من تطبيقاتهم النقدية المبين الفعال عن مدى تمثلهم لما نقلوه من ناحية، وعن دورهم في تثبيت تلك الأفكار والتصورات في مجال النقد العربي بوصفه خطابًا ثقافيًا واجتماعيًا في آن(١٢٥).

ويبدو أن قرن تحليل برادة لكتابات مندور النقدية بتحليلات بعض النقاد المعاصرين الذين درسوا تلك الكتابات ـ كفاروق

العمراني وجابر عصفور ــ يكشف عن أن أصحابها قد استطاعوا ــ مقارنةً ببرادة ــ أن يتصلوا اتصالا حميمًا بنصوص منـدور، كاشفين عن مكوناتها البنائية وعن بنى مفاهيم مندور النقدية(١٢٦).

ويتصل بخفوت عملية الشرح في خطاب برادة ظاهرتان أساسيتان تتصل أولاهما بسعي برادة إلى استخلاص عناصر رؤية مندور للعالم من كتاباته السياسية والاجتماعية، على نحو ما فعل في الفصل الرابع من دراسته، دون أن يسعي إلى استخلاص تلك العناصر أو ما يماثلها أو ما يتصل بها من كتابات مندور النقدية، وبقدر ما كان ذلك الإجراء المنهجي يسطح من فاعلية رؤية العالم في خطاب برادة النقدي، فإنـه كان يدفع برادة إلى التركيز على استخلاص عناصـر أيـديولوجيا مندور، وتبدو دراسته للمفهوم الوضعي للتاريخ في كتابات مندور من "أنصع" جوانب دراسته، ولعل دراسة مفهوم التـاريخ كـان يمكـن وضعها- في إطار أدق- ضمن مفهوم رؤية العالم عند مندور والفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وتتعلق الظاهرة الثانية بفاعلية عملية التفسير في خطـاب بـرادة فاعلية تتكشف من ملاحظة أن عددًا من المصطلحات والمفاهيم التـي استعارها برادة من مفكرين ونقاد آخرين ــ مثـل بييـر بورديـو وألتوسير وماشيري وغيرهم ــ قد وظفت لتدعيم الوظائف التي تقوم بها عملية التفسير في إطار المنهج البنيوي التوليدي؛ بمعني أن النظر إلى خطاب برادة ــ من منظور نقد النقد ــ يكشف عن أن توظيفـه لمصطلحات من قبيل "اللاوعي الثقافي" و "الحقل الأيـديولوجي" قـد مكنه من إضاءة وتعميق تحليله للسـياقات الاجتماعيـة والسياسـية والاقتصادية التي أنتج مندور خطابه في إطارها.

ورغم إيجابية مثل هذا التوظيف فإنه قد أفرز ظاهرتين سلبيتين في خطاب برادة، تتصل أولاهما بكون هذين المصطلحين يقومان ــ في الممارسة التطبيقية ــ بأدوار شبيهة بما يقوم به مفهوم رؤية

العالم، وبقدر ما كان برادة واعيًا بأدوارهما في الإسهام بالقيام بتحليل موضوعي "تسبيًا" لأنهما يرميان إلى (تحديد الشروط الاجتماعية الثقافية التي تولدت عنها الإنتاجات الأدبية والنقدية خلال هذه الفترة متأثرة ومستجيبة لعلائق معينة بين القراء وبين المنتجين الأدبيين)(١٢٧) ـ بقدر هذا كان اتكاؤه على هذين المصطلحين وسيلة غير مباشرة لعدم التمهل في تحليل رؤية العالم عند مندور وتشريح مكوناتها البنائية.

وتتصل الظاهرة الثانية بخفوت بعض جوانب السياقات الاجتماعية والسياسية المهمة في إضاءة كتابات مندور النقدية والاجتماعية: ففي تناول برادة للعنصر الأيديولوجي في كتابات مندور النقدية وتأثير ثورة ١٩٥٢ عليه ثمة فجوة واضحة ـ في هذا الجانب ـ كانت تتطلب دراسة مفصلة لتحولات العلاقة بين المثقف أو الناقد (ونموذجه هنا مندور) وسلطة يوليو ١٩٥٢، إذ إن دراسة هذا المجال ـ الذي توجد فيه إسهامات متعددة لبعض دارسي التاريخ وسوسيولوجيا الثقافة(١٢٨) ـ يمكن أن تفضي إلى إضاءة الكثير من نصوص مندور النقدية، وتسهم في الكشف عن بعض المستويات العميقة الكامنة فيها.

وإذا كانت بعض الدراسات التالية لبرادة قد استطاعت أن تفيد من منهجية البنيوية التوليدية في قراءة النصوص النقدية إفادة تكشف عن إمكانات البنيوية التوليدية في الكشف عما تحفل به تلك النصوص من "مسكوتات عنها" ـ كما في دراسة جابر عصفور لكتابات ابن المعتز النقدية وإبداعاته الشعرية - فلعل الحدود التي توقفت عندها دراسة برادة في تمثلها للبنيوية التوليدية أن تعود إلى أن دراسته كانت من أوائل الدراسات التي استلهمت البنيوية التوليدية في النقد العربي الحديث، وإلى أنها قدمت في إطار استشراقي ؛ إذ قدمها عام ١٩٧٣ إلى قسم الدراسات العربية

بجامعة باريس، فلعل هذا الإطار الاستشراقي هو الذي يفسر اهتمام برادة بالتأريخ في عدد من جوانب دراسته، على نحو ما يتجلى في كثير من الدراسات الاستشراقية.

إن البنيوية التوليدية بسعيها إلى الجمع بين التحليـل البنيـوي والدرس الاجتماعي لمنجزات الإنتاج الثقافي تبدو ـ للناقد الـذي يستخدمها ـ نجمًا يتراءى قريب الغور بما تعد به مـن مطمـح الجمع بين التحليل الداخلي والتحليل الخارجي لتلـك المنجـزات، ولكن الناقد الذي يسعى إلى هذا النجم يتكشف له أن ذلك النجم بعيد القرار؛ لأن الجمع بين هذين الجانبين ليس بالسهولة التي تـوحي بها رؤية ظاهر ذلك النجم.

الهوامش

١- حول المؤثرات الغربية في كتابات أصحاب هذه الاتجاهات، انظر الدراسات التالية:

- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة - الكويت، ١٩٩٣، ص ـ ص ٣٢٨-٣٣٢، حيث يحلل المؤثرات الغربية في نظرية الخيال لدى الإحيائيين.
- محمود الربيعي: في نقد الشعر، الطبعة الأولى، دار المعارف، ١٩٦٨، ص ـ ص ١٣٢-١٧٤ حيث يعرض في ثناياها المؤثرات الغربية في نقد نقاد مدرسة الديوان.
- مجدي أحمد توفيق: مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ـ ص ٢٧٩ - ٣٧٢ حيث يحلل الأصول الغربية لأفكار نقاد الديوان.
- محمد ولد بو علية: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢ حيث يحلل المؤثرات البنيوية والماركسية في نقد يمنى العيد وخالدة سعيد.

٢- انظر: نهاد صليحة: المسرشح بين النظرية الفلسفية والنظرية الجمالية، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٥، وقد أعادت نشرها في كتابها "المسرح بين الفكر والفن"، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

٣- انظر: مدحت الجيار: مسرح شوقي الشعري: دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، الطبعة الأولى، دار المعارف ١٩٩٢.

٤- من هذه الدراسات: مدحت الجيار: باب الفتوح: القناع، والحلم، واللغة،

مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني مارس،١٩٨٤ ص ـ ص ـ ٢٤٣ ـ ٢٥٤.

٥- من هذه الدراسات:

- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٠، ص١٢٨-١٣٢.

- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية: قراءة في لوسيان جولدمان، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، ص ٨٤ - ١٠٠.

- جمال شحيذ: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢.

٦- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، ١٩٩٣، ص١٠٦.

٧- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مرجع سابق، ص ٢٢.

٨- انظر: جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ـ ص ٢٨٧ - ٢٩٧، حيث يحلل مصطلح النقد الشارح أو نقد النقد كاشفاً عن طبيعته وأدواته وإجراءاته.

9- Goldmann , Lucien: Der verborgene GOTT , SURKAMP Frankfurt 1981,p9.

10- Goldman , Lucien: Method in the Sociology of literature , trans and ed by william boealhasues, England , 1980 , p53.

١١- بيير زيما: النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٠.

١٢- انظر: Lukacs, Georg: Entwicklungsgeshichte der Modermen Dramas , Dasmatadt , 1981,p182

١٣- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية: قراءة في لوسيان جولدمان، فصول المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص٨٥.

14- Goldmann: Der verborgene GOTT , E.B.D.P 3.5.

١٥- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مرجع سابق، ص٨٦.

١٦- جابر عصفور: المرجع السابق، ص ٨٦.

17- Goldmann: The Sociology of literature , Ibid , p 66.

١٨- حول مفهومي الوعي القائم والوعي الممكن عند جولدمان انظر:

Goldmann: The Sociology of literature , Ibid , p-p64-68

- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، ص٨٦.

19- Goldmann: Der Verborgene GOTT , E.B.D.P23

20- Goldmann: The Sociology of literature , Ibid , p.35.

ولمزيد من التفصيل حول تصور جولدمان للعلاقة بين الذات والموضوع في العلوم الإنسانية، انظر ص ـ ص ٣٥-٥٣، من الكتاب نفسه.

21- Goldmann: The Sociology of literature , Ibid , p64.

٢٢- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مرجع سابق، ص٨٩.

٢٣- انظر محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، منشورات دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٩، ص ـ ص ٩ ـ ١٠.

٢٤- محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، ص ١٤.

٢٥- برادة: محمد مندور، ص ١٤.

٢٦- برادة: المرجع السابق، ص ١٤.

٢٧- برادة: المرجع السابق، ص ١٥.

٢٨- برادة: نفسه، ص ١٢.

٢٩- برادة: محمد مندور، ص ١٧.

٣٠- برادة: المرجع السابق، ص ٢٠.

٣١- برادة: محمد مندور، ص ـ ص ٢٠ ـ ٢١.

٣٢- انظر برادة: المرجع السابق، ص ـ ص ٢٤ ـ ٢٥، والحديث الذي اعتمد عليه برادة أدلى به مندور إلى فؤاد دوارة، الذي نشره في مجلة المجلة، ثم أعاد نشره في كتابه: عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال ١٩٦٥.

٣٣- برادة: محمد مندور: ص ٣٤.

٣٤- برادة: المرجع السابق، ص ٣٦.
٣٥- برادة: نفسه، ص ٣٦.
٣٦- براده: محمد مندور، ص ٣٩.
٣٧- برادة: محمد مندور، ص ٣٩.
٣٨- برادة: المرجع السابق، ص ٣٩.
٣٩- انظر برادة: محمد مندور، ص ٤١ حيث يقدم أمثلة لهذه الاتجاهات التجريبية.
٤٠- برادة: محمد مندور، ص ٤١.
٤١- برادة: المرجع السابق، ص ٤٢.
٤٢- برادة: نفسه، ص ٤٢.
٤٣- برادة: نفسه، ص ٤٥.
٤٤- برادة: محمد مندور، ص ٤٨.
٤٥- برادة: المرجع السابق، ص ٥٠. وحول تأثيرات لانسون في مندور يمكن مراجعة دراسة عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ـ ص ٢١١-٢٤٦.
٤٦- برادة: نفسه، ص ٤٧، وانظر أيضًا ما يقوله برادة من أن مندور (وجد عند عبد القاهر الجرجاني، مع مراعاة النسبية، صورة لما درسه في أوروبا وتشبع به في مجال النقد، وهو منهج تحليل الأسلوب تحليلا لغويًا مستندًا إلى الذوق الشخصي المتمرن؛ لأجل ذلك اعتبر عبد القاهر أكبر ناقد عرفه الأدب العربي القديم)، ص ـ ص ٤٧، ٤٨.
٤٧- برادة: محمد مندور، ص ٤٦.
٤٨- برادة: المرجع السابق، ص ـ ص ٥٢-٥٣.
٤٩- برادة: نفسه، ص ٥٤.
٥٠- برادة: محمد مندور، ص ٥٦.
٥١- برادة: المرجع السابق، ص ٥٧.

٥٢- برادة: نفسه، ص ــ ص ٦٠ ــ٦١.
٥٣- برادة: محمد مندور، ص ٦١.
٥٤- برادة: المرجع السابق، ص ٦١.
٥٥- انظر: برادة: محمد مندور، هامش ١، ص ٦٨.
٥٦- انظر تحليل برادة المفصل للحقل الأدبي لجيل ١٩١٩، ص ــ ص ٧٠ - ٧٧.
٥٧- برادة: محمد مندور، ص ــ ص ٧٧ ــ ٧٨.
٥٨- برادة: المرجع السابق، ص ٧٩.
٥٩- برادة: محمد مندور، ص ٨٣.
٦٠- برادة: المرجع السابق، ص ٨٨.
٦١- برادة: نفسه، ص ٨٧.
٦٢- انظر: برادة، ص ــ ص ٨٩ - ٩١، وهذه الاتجاهات هي: الرومانسية الفكرية التي تنطلق لاكتشاف الذات تجاه واقع خارجي مطبوع بالقمع والقهر والاحتقار، ثم الواقعية اللازمنية التي تعتمد على الوصف وتغفل البعد التاريخي، وتنحو إلى تقديم معاينة "محايدة" لوقائع وتحولات غامرة، وأخيرًا الواقعية الاجتماعية التي تطمح إلى تجاوز الأدب الفاتر والدامع للرومانسيين والإنسانويين الطوباويين.
٦٣- برادة: محمد مندور، ص ٩٤.
٦٤- برادة: المرجع السابق، ص ٩٦.
٦٥- برادة: نفسه، ص ٢٩٨.
٦٦- برادة: محمد مندور، ص ١٠٥.
٦٧- انظر تفصيل ذلك ص ــ ص ١٠٩ ــ ١١٢.
٦٨- برادة: محمد مندور: ص ــ ص ١٠٧ ــ ١٠٨.
٦٩- برادة: المرجع السابق، ص ١١٣.
٧٠- برادة: نفسه، ص ١١٣.
٧١- انظر: برادة: محمد مندور، ص ــ ص ١١٤ ــ١١٥.

٧٢- برادة: المرجع السابق، ص ــ ص ١١٦ ــ ١١٧.
٧٣- برادة: محمد مندور، ص ١٢٤.
٧٤- برادة: المرجع السابق، ص ١٢٦.
٧٥- برادة: نفسه، ص ١٢٦.
٧٦- برادة: محمد مندور، ص ١٣١.
٧٧- برادة: المرجع السابق، ص ١٣٣.
٧٨- برادة: نفسه، ص ١٣٤.
٧٩- برادة: محمد مندور، ص ــ ص ١٣٤ ــ١٣٥.
٨٠- برادة: المرجع السابق، ص ١٣٨.
٨١- برادة: نفسه، ص ــ ص ١٤٢ ــ ١٤٣.
٨٢- برادة: محمد مندور، ص ١٤٤.
٨٣- برادة: المرجع السابق، ص ١٤٦.
٨٤- برادة: نفسه، ص ١٥٢.
٨٥- برادة: محمد مندور، ص ١٥٣.
٨٦- برادة: المرجع السابق، ص ١٦٤.
٨٧- برادة: نفسه، ص ١٦٨.
٨٨- برادة: محمد مندور، ص ١٨٢.
٨٩- برادة: المرجع السابق، ص ١٩٣.
٩٠- انظر: سيد البحراوى: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة١٩٩٣، ص ٨٨ وما بعدها.
- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص ــ ص ٩٧ – ١٠٠.
٩١- برادة: محمد مندور، ص٢١٠.
٩٢- برادة: المرجع السابق، ص٢١٧.
٩٣- برادة: نفسه، ص٢١٨.

٩٤- برادة: محمد مندور، ص ــ ص٢١٨ ــ ٢١٩، وانظر أيضًا ص ٢٢٠.
٩٥- برادة: المرجع السابق، ص ــ ص ٢٢١ ــ ٢٢٢.
٩٦- برادة: نفسه، ص٢٢٢.
٩٧- برادة: محمد مندور، ص٢٢٣.
٩٨- برادة: المرجع السابق، ص ــ ص٢٢٦ ــ ٢٢٧.
٩٩- برادة: نفسه، ص٢٢٩.
١٠٠- برادة: محمد مندور، ص٢٢٩.
١٠١- برادة: المرجع السابق، ص ــ ص٢٣١ ــ ٢٣٢.
١٠٢- برادة: نفسه، ص٢٣٥.
١٠٣- برادة: محمد مندور، ص٢٣٧.
١٠٤- برادة: المرجع السابق، ص ٢٣٧.
١٠٥- برادة: نفسه، ص ٢٣٩.
١٠٦- برادة: محمد مندور، ص ٢٤٢.
١٠٧- برادة: المرجع السابق، ص ٢٤٤.
١٠٨- برادة: نفسه، ص ٢٥٤.
١٠٩- برادة: محمد مندور، ص ٢٤٦.
١١٠- برادة: المرجع السابق، ص ٢٤٦.
١١١- برادة: نفسه، ص ٢٤٧.
١١٢- برادة: محمد مندور، ص ٢٤٨.
١١٣- برادة: المرجع السابق، ص ٢٤٩.
١١٤- برادة: محمد مندور: ص٢٥١.
١١٥- برادة: نفسه، ص ــ ص ٢٥٣ ــ ٢٥٤.
١١٦- برادة: محمد مندور، ص ٢٥٥.
١١٧- برادة: المرجع السابق، ص ٢٥٦.
١١٨- برادة: نفسه، ص ٢٥٦.
١١٩- برادة: محمد مندور، ص ٢٥٧.

١٢٠- برادة: المرجع السابق، ص ٢٥٧.
١٢١- برادة: نفسه، ص ٢٥٨.
١٢٢- انظر برادة: محمد مندور: ص ــ ص٢٠ - ٢٢، ٧٩، ٩٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٤، ففيها ترد تلك المصطلحات.
١٢٣- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ــ ص ــ ٤٠٢ ــ ٤٠٣.
١٢٤- محمد خرماش: البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، فصول، المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص ١٢٢.
١٢٥- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدى والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ــ ص ٣٠ ــ ٣١.
١٢٦- انظر: فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس- ليبيا ١٩٨٨.
- فاروق العمراني: النقد والأيديولوجيا: بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ١٩٩٥.
- جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ــ ص٢١٩ - ٣٤٥.
١٢٧- برادة: محمد مندور، ص٢٦٥.
١٢٨- انظر تحليلاً لجوانب العلاقة بين المثقفين والسلطة في مصر في مرحلتي الخمسينيات والستينيات في الدراستين التاليتين: غالى شكري: المثقفون والسلطة في مصر، دار أخبار اليوم،١٩٩١.
- مصطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، الكويت - القاهرة، ١٩٩٣.

الفصل الرابع

التنظير السوسيو معرفي والجمالي للأدب عند عبد المنعم تليمة

(١)

عبد المنعم تليمة واحد من النقاد العرب المحدثين قدم إسهامات بارزة في ميدان النقد العربي الحديث والمعاصر تكشف عنها كتاباته المتنوعة سواء تلك التي قدمها في الكتابين اللذين انفرد بتأليفهما، وهما "مقدمة في نظرية الأدب ١٩٧٣"، و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١٩٧٨"، أو الكتب التي شارك في تأليفها مثل "حركات التجديد في الأدب العربي ١٩٧٥" الذي قدم فيه دراسة عن مسرحية "السلطان الحائر"، أو كتاب "النقد العربي ١٩٧٦" الذي قدم فيه تاريخًا بالغ الإيجاز للنقد العربي الحديث حمل عنوان "النقد العربي الحديث: بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج"، كما اختار فيه عددًا من النصوص الممثلة لاتجاهات النقد العربي الحديث ومناهجه، أو كتاب "نجيب محفوظ: الرجل والقمة ١٩٨٩" الذي قدم فيه دراسة عنوانها "نجيب محفوظ تراثًا". أو الكتب التي أشرف عليها وكتب مقدمات أو مداخل لها؛ ككتاب "طه حسين: مائة عام من النهوض ١٩٨٩"، وكتاب "الأدب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع ١٩٨٦"، وكذا مقدمته التي صدر بها نشرته لكتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي ١٩٩٤" والتي حملت عنوان "مدخل لقراءة في الشعر الجاهلي". بالإضافة إلى عدد كبير من المقالات التي نشرها في كثير من الدوريات منذ نهاية الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي وحتى الآن؛ في مجلات "المجلة" و"الكاتب" و"الفكر المعاصر" و"أدب ونقد" و"الطليعة" و"الهلال" وغيرها[1]. وبقدر ما تكشف تلك الإسهامات السابقة عن جهد نقدي

أكاديمي يتصل في مجمله بالاتجاه الاجتماعي ــ لاسيما في تياره الماركسي المطور ــ في النقد العربي الحديث، فإن لتليمة إسهامات أخرى قدمها في كثير من الندوات والمؤتمرات والبرامج الإذاعية والتليفزيونية التي تكشف عن جوانب اتصاله بالحركة الأدبية والثقافية المعاصرة له، وتقدم لونًا من ألوان "النقد الشفاهي" الذي يلعب دورًا مؤثرًا في توجيه فئات واسعة من المتلقين للإنتاج النقدي. وله ــ إضافة إلى كل ما سبق ــ إسهام واسع في الإشراف على والاشتراك في مناقشة عدد كبير من الرسائل العلمية في مجالات الأدب والنقد العربي الحديث والقديم، فضلا عن إسهامات قليلة في مجال الترجمة(٢).

ورغم ما تنطوي عليه إسهامات تليمة من تنوع لافت فإن المتصل بكتاباته يستطيع أن يضع يده على العملين المحوريين الكاشفين عن أصالة إسهامه في النقد العربي الحديث والمعاصر، وهما كتاباه "مقدمة في نظرية الأدب ١٩٧٣" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي ١٩٧٨" اللذان يكشفان عن التوجه الأساسي الغالب على كتابات تليمة النقدية، هو ذلك التوجه نحو العمل التنظيري الذي يبدو أن تليمة كان يعطيه اهتمامه الأكبر في نشاطه النقدي منذ أن قدم، في عام ١٩٦٦، رسالته للدكتوراه التي حملت عنوان "نظرية الشعر في النقد العربي الحديث".

وفي هذه الدراسة محاولة لقراءة هذين العملين والتحاور مع أفكارهما من منظور يفيد من بعض الإنجازات النقدية المعاصرة، وينظر إلى اللحظة الآنية بوصفها تاريخًا حيًا يتيح للقارئ الآني/المعاصر أن يعيد تأمل تنظيرات تليمة ليكشف عما فيها من جوانب حية، باقية، مؤثرة تملك القدرة على الإخصاب والنماء في النقد العربي المعاصر، وما فيها أيضًا من جوانب يحتاج القارئ

إلى أن يراجعها مختلفًا معها فيما طرحته، وليس دافع الاختلاف إلا نوعًا من إدراك القيمة التي تنطوي عليها إسهامات تليمة التنظيرية، ورغبةً في أن تظل – لهذه الكتابات فعاليتها- في تشكيل موقف نقدي من عديد من التيارات النقدية التي تموج بها ساحة النقد العربي المعاصر.

وستمضي هذه القراءة عبر محورين يتصل أولهما بتتبع تنظيرات تليمة والكشف عن الروابط التي تحكمها من علاقات، وبيان الأسس الموجهة لتلك التنظيرات، مع التحاور مع العناصر الجزئية المكونة لها، والالتفات إلى بعض مصادرها، وصلاتها ببعض الاتجاهات في النقد العربي والأوروبي التي كانت معاصرة لتلك التنظيرات، بينما يتصل المحور الثاني بتقديم رؤية "ذات شمولية" لتنظيرات تليمة نسعى فيها إلى مساءلتها من منظور "التاريخ" النقدى الذي كانت مندرجة في إطاره، ومن منظور اللحظة الحاضرة بوصفها لحظة ذات تغيرات "متعددة" تتيح للقارئ المعاصر أن يتخذ موقفًا نقديًا من بعض جوانب تلك التنظيرات أو من بعض مكوناتها.

(٢)

قدم تليمة في "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تنظيرًا يجمع بجدل خصب ومثمر بين جوانب ثلاثة: جانب اجتماعي، وجانب معرفي، وجانب جمالي، وتبدو خصوبة الجدل سواء في صياغة تليمة لماهية كل منها على حدة، أو في سعيه إلى صياغة العلاقات الكامنة بينها إن في تفسيره لتاريخ الفن والأدب

والثقافة، وإن في المنطلق الذي يقدمه سبيلا أو منهجًا لدرس الأدب أو الفن أو الثقافة، ومن المفيد ــ بداية ــ أن ننبه القارئ إلى أن تليمة يقدم، في مجمل عمليه، تنظيرًا للفن والثقافة والأدب في عمومها، بينما يخص الأدب وأداته (اللغة) بمزيد من العناية والاهتمام وضرب المثل باعتبار أن هذا هو الميدان الأساسي الذي عمل في دراسته منذ أن كان طالبًا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب من جامعة القاهرة، ثم قدم فيه رسالته للماجستير عام ١٩٦٤عن "الشعر السياسي بين ثورة عرابي وثورة ١٩١٩". ويستند ذلك التنظير إلى رصيد من المصطلحات من قبيل "الواقع" و"الوجود" و"الوعي" و"الفكر المثالي" و"الفكر العلمي" و"الانعكاس" و"علم الفن" و"الإدراك الجمالي" و"المعرفة الجمالية" و"الماهية الجمالية" و"العارف الجمالي" و"المعروف الجمالي"، وغيرها من المصطلحات التي كان يحرص على أن يعطيها مدلولات محددة والتي تشكل ــ في تنظيراته وفي نقده على السواء ــ شبكة من المفاهيم المترابطة. ويكشف الأمران ــ التنظير والرصيد المصطلحي ــ معًا عن سعي دءوب إلى ضبط الدرس النقدي لظواهر الأدب والفن والثقافة ضبطًا حازمًا يفضي إلى تحقيق نمط من المنهجية العلمية.

إن المسعى الكامن وراء تنظيرات تليمة هو تأسيس "علم الجمال الأدبي" مما كان يتطلب تحديد ماهية الأدب ومهمته وطبيعة أداته، وبقدر ما انصرف عمله الأول "مقدمة في نظرية الأدب" إلى درس الجانبين الأولين من زاوية مصدر الأدب وقوانين تطوره، فقد صرف جل اهتمامه في العمل الثاني "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" إلى درس متأن لأداة الأدب من حيث طبيعتها النوعية ومن حيث الكيفية "العلمية" الملائمة لدرسها، في موازاة مع تحليل الماهية

الجمالية للأدب، بما يكشف عن جدل الاجتماعي والجمالي والمعرفي جدلا يفضي إلى أن تتأسس مهمة الأدب تأسسًا منطقيًا على أساس من طبيعته النوعية. ويتطلب تأسيس العلم لدى تليمة تحديد مادته والمنهج الملائم لدرسه؛ و لذا جعل من التمييز بين "المنهج العلمي" و"المنهج المثالي" سبيلا إلى تقديم لختياره المنهجي؛ فالمنهج المثالي يعني، لديه، كل الجهود الفكرية الوضعية سواء كانت سابقة على الماركسية أو معاصرة لها، ويعتمد ذلك المنهج الفكر المثالي ــ الذي يصفه تليمة بأنه يفسر الفكر بالفكر ــ نهجًا جزئيًا صوريًا في تفسير الظواهر الثقافية، ويقطع الظواهر المدروسة عن روابطها وعلاقاتها؛ فيفسر الظاهرة من زاوية واحدة من زواياها، أما المنهج العلمي فهو المنهج الذي تبلور في إطار الماركسية، وسنده الفكر العلمي (هل لنا أن نسجل، ابتداء، أن صفة العلمي لدى تليمة لاسيما في كتابه الأول تتصرف إلى الفكر الماركسي وحده) الذي يستمد منه تليمة مجموعة من المبادئ المعرفية التي تتصل بالعالم من حيث هو وجود، وبطبيعة المعرفة الإنسانية من حيث هي صلة بذلك الوجود، فترى ــ أي هذه المبادئ ــ (أن العالم وجود موضوعي قائم خارج الوعي وسابق عليه. والوعي (انعكاس) لهذا الوجود الموضوعي. أى أن تصورنا للعالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، ويتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن (معرفتنا) بهذا العالم)[٣]. كما تتصل هذه المبادئ بمفهوم "الواقع" الذي يكتسب لديه معنى شاملا لا يقتصر على الجانب الإنساني وحده بل يشمل الإنساني والطبيعي معًا؛ إذ يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقاتهم ببعضهم البعض، أى العلاقات الاجتماعية.

ويتصل بتلك المبادئ المعرفية مجموعة من المبادئ الاجتماعية الثقافية التي تتأسس على الفهم الماركسي للمجتمع والتاريخ، بحيث

يصبح ذلك الفهم هو الإطار المرجعي الأساسي الذي يستمد منه تليمة مبادئه التنظيرية (وإن كان لنا أن نلحظ أن معتمد تليمة هنا هو نظرية المعرفة الماركسية في صيغتها اللينينية المتطورة التي كانت أكثر ضبطًا في مفاهيمها وفي تصورها للعلاقات التي تربط بين الواقع الاجتماعي والأشكال الثقافية من تلك الصياغات "الفجة" السابقة عليها). ويبدو الفهم الماركسي للعمل بوصفه العملية الأساسية التي يتشكل المجتمع وظواهره المختلفة على أساسه؛ فالعمل (عملية اجتماعية، الأساس فيها علاقة البشر بعضهم ببعض في مواجهة الطبيعة، إذ ينشأ بين الناس - وهم ينتجون عيشهم - "علاقات إنتاج" تمثل النظام الاقتصادي للمجتمع ومقومه المادي وبناءه الأساسي الذي ينهض عليه ويعبر عنه ويعكس حقائقه بناء علوي ثقافي)[٤]. وما يحدد نمط العلاقات الاجتماعية في مجتمع من المجتمعات إنما هى العلاقة بين أدوات الإنتاج وقوى الإنتاج. ويصف تليمة الأساس المادي بأنه "الوجود الاجتماعي" وهو يكرر استخدامه لهذا البديل الدلالي كثيرًا. وإذا كان تليمة يصف الثقافة بأنها "بناء فوقي للمجتمع" فإنه يراها متجلية في صور متعددة هي: الأدب، والفن، والفكر السياسي والتربوي، والصياغات الفلسفية والعلمية والقانونية، والعادات والأعراف والمثل العليا، والقيم المفسرة للسلوك العملي في هذا المجتمع. وبذلك تكتسب الثقافة في تجلياتها المختلفة بعدًا شموليًا. ويصل تليمة بين المبادئ المعرفية والثقافية الاجتماعية بما يكشف عن سعيه إلى إبراز "العام" و"الخاص" من ناحية، وعن كون الأساس المادي الاقتصادي هو العنصر الأساسي الفعال في تشكيل الثقافة وتوجيهها دون أن يكون العنصر الوحيد من ناحية ثانية. فالوجود يسبق الوعي ويحدده ويفسره، ولكن العلاقة بينه وبين الوعي ليست علاقة انعكاس سلبي،

بل هي علاقة تأثير وتأثر بما يجعل الثقافة قادرة، في بعض مراحل تغير المجتمع، على سبق الأساس المادي الذي يشكلها، كما أن ما تتضمنه من عناصر ذاتية وجوانب فردية يجعل منها ظاهرة "مركبة معقدة" مما يؤكد استقلالها النسبي عن الأساس المادي (وتأثيرها الإيجابي عليه، وهي وإن عكست حركته فإنها في ذات الوقت أداة فذة لتغييره. كذلك فإن لكل صورة من صور الثقافة ــ روحية وفنية وعلمية وفكرية وعلمية ــ ذلك الاستقلال النسبي، كما أن لكل منها نوعيته المميزة له، ولكل منها قوانين تطوره الذاتي)(٥).

ومن اللافت أن حرص تليمة على أن يبرز ــ في تحديده لمجموعة المبادئ المعرفية والثقافية والاجتماعية التي يؤسس عليها تنظيراته للأدب والفن ــ استقلالية الثقافة وصورها المختلفة ــ دون أن تتناقض تلك الاستقلالية مع كونها بناء فوقيًا منعكسًا عن الوجود المادي ــ قد جعله يراوح بين النظر إلى الثقافة وصورها بوصفها ذات ماهيات اجتماعية، والنظر إليها بوصفها ذات ماهيات نوعية لها خصوصيتها المائزة لها. ولنا أن نسجل، هنا، أن هذا التراوح دال أولي على الاختلاف "النسبي" بين "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي". وكان درسه الماهيات النوعية المائزة للأدب سبيلا إلى بيان المبادئ الجمالية وجدلها مع المبادئ المعرفية من ناحية، والمبادئ الاجتماعية الثقافية من ناحية أخرى.

إذا كانت المبادئ المعرفية والثقافية والاجتماعية التي وضعها تليمة موجهة لتنظيراته في كتابيه "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" فمن البين أن الكتاب الأول تبدت فيه عناية تليمة بتقديم منظور لتاريخ الأدب والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية، على حين تمحور عمله في الكتاب الثاني حول تحليل الماهية الجمالية الاجتماعية للأدب، وكان يوازي هذين العملين نقد "حاد" ــ

لاسيما في أولهما ـــ لتجليات الفكر المثالي في فهـم تـاريخ الأدب وأنواعه ومدارسه. ولذلك طالت وقفة تليمة عند "مصدر الأدب" وهو درس كان يهدف إلى الكشف عن كيفية تخلق الأدب /الثقافـة مـن العمل، والمسارات التي قطعها الأدب/ الثقافة مع تحـول الجماعـة الإنسانية من المجتمع البدائي إلى المجتمع الطبقـي فـي تطوراتـه المختلفة من ناحية، ويبتغي، من ناحية ثانية، اكتشاف العلاقة بـين الوجود الاجتماعي والبناء الثقافي، سعيًا إلى بيان خصوصية الأدب، بوصفه صورة من صور الثقافة، من ناحية ثالثة.

وانطلق تحليل تليمة من مقولة ترى أن الفن قد تولد من العمـل الذي كان نوعًا من الإبداع، وتطورت حواس الإنسان الخارجيـة وشعوره الجمالي خلال ممارسته العمل. ولم تنفصل المحـاولات الفنية المبكرة التي قام بها الإنسان الأول"إنسان المجتمع البـدائي" عن محاولاته في تشكيل أدوات العمل واستخدامها، ولكن لما كان الفن يتميز بكونه شكلا مستقلا من أشكال الـوعي فـإن (دراسـة أدوات الفنون من ناحية صلتها بالعمل، ومـن ناحيـة طوابعهـا الخاصة تعد بداية ضرورية لفهم طبيعة الفن عامة ونوعية كل فن على حدة خاصة)[٦]. ومن ثم توقف تليمة عند دراسـة اللغـة أداة الأدب، وأسس نظرته إليها على أنها، أكثر من أية أداة فنية أخرى، تختزن سياقًا تاريخيًا واجتماعيًا، مدللا على ذلك ببراهين عديـدة تعود إلى دراسات علماء الأنثروبولوجيا والحضارة والتشريح، وقد استنبط من تلك المقولة سمتين تتميز بهما اللغة، لاسيما في بعـدها الفني، إذ هي مستودع الخبرة التاريخية والاجتماعية للجماعة التي تستخدمها، كما أنها قد انتقلت ـــ بسبب ارتقاء أدوات العمل ـــ من مجرد تسمية الأشياء إلى تكوين المفاهيم المجردة والرموز، ورغم أن هاتين السمتين قد تحققا متصاحبين فإن ثانيتهما قد ارتبط تحققها بنمو طاقتي التجريد والتعميم في الذهن البشري[٧].

ولم تكن الوقفة السابقة التي وقفها تليمة إزاء اللغة إلا سبيلا لتأكيد أن العالم وجود موضوعي سابق على الوعي؛ فحينما يعي البشر شيئًا أو جانبًا من ذلك الوجود فإنهم يضعون اللغة استجابة للحاجة إلى تسمية ما أدركوه؛ لأن اللغة لا تنقل إلا ما كان قائمًا في نطاق الوعي. وبقدر ما كانت هذه المقولة وسيلة للرد على كل من "غلاة المثاليين" الذين يرون العالم عقلا والبنائين الذين يرون العالم لغة، فإنها كانت وسيلة لتأكيد أن اللغة تتسم بأنها ناقلة لخبرة الجماعة ومعرفتها بالعالم من ناحية، وبأنها، من ناحية ثانية، تعكس في صيغتها الفنية بشكل خاص (علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعي والاجتماعي بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعي وتجربة روحية ومثل أخلاقي أعلى)(٨).

إن تحديد الهوية الاجتماعية للفن والأدب من حيث هي خاصة أنطولوجية محايثة له كان وسيلة للكشف ــ في تنظير تليمة ــ عن تأثير تغير علاقة البشر بالواقع (الطبيعة والمجتمع) على دور الفن وطبيعته في تاريخ المجتمع الإنساني. ومن منظور هذه العلاقة ميز تليمة بين مرحلتين مختلفتين ومتتاليتين في دور الفن في المجتمع الإنساني، تتصل أولاهما بالمجتمع البدائي وهي المرحلة التي يصفها بأنها (الاغتراب عن الطبيعة)، على حين تتصل الثانية بنشوء المجتمع الطبقي وتطوره، وهي التي يسميها (الاغتراب في المجتمع). وفي المرحلة الأولى حقق الإنسان طبيعته الإنسانية والاجتماعية عبر تطور عمله ضد الطبيعة وفي مواجهتها. ولما كان المجتمع البدائي يقوم على بنية جماعية فقد كان يتوازى معها كلية نظرة الجماعة البدائية إلى عالمها الطبيعي وعلاقتها به، فلما كان الإنسان البدائي يسعى إلى ترويض الطبيعة والسيطرة عليها كانت بعض ظواهرها تستعصي عليه فخلق الأسطورة التي لم تكن

بعيدة عن واقعه العملي التجريبي من ناحية، كما كانت أصلا للعلم والفلسفة والفن من ناحية ثانية. وارتبطت علاقة البدائي الأسطورية بعالمه بدرجة معينة من تطور أدوات العمل والخبرة التكنيكية التي استطاع أن يحصلها، كما ارتبطت بتركيب البنية الاجتماعية، وذلك ما حدد مستوى التطور في تلك المرحلة الاجتماعية. وأقام الإنسان البدائي تصورًا للعالم ـ بما فيه من أشياء وأحياء وقوى وآلهة ـ على نسق مجتمعه البدائي، ولما كانت الطقوس السحرية لدى ذلك الإنسان مرتبطة بالعمل الإنتاجي الذي يمارسه، فكان ما أنتجه من فن يتصل بالواقع التجريبي والبناء الاجتماعي البدائي، ويتبدى ذلك الارتباط في جانبين هما: أنه لما (كان المنطق الأسطوري يحقق أهدافًا عملية واجتماعية في المجتمع البدائي، تقصر عن تحقيقها أدوات البدائيين ومعارفهم وخبراتهم فإن الفن كان أداة أولئك البدائيين في تحقيق تلك الأهداف)(٩). وكان للفن (مضمون أسطوري، إذ كان يعكس علاقة سحرية أسطورية بالعالم، ولما كانت تلك العلاقة قائمة على نسق الواقع التجريبي والاجتماعي، فإن ذلك المضمون كان (اجتماعيًا) في حقيقته)(١٠). ويعني هذا أن الفن البدائي كان تحقيقًا جماليًا لأهداف واقعية، كما كان، في ذات الوقت، عملا له نتائج واقعية ذات تأثير ملموس في حياة الجماعة المنتجة والمتلقية له في آن واحد، كما كانت الجماليات ممارسات عملية وظواهر جمالية معًا.

ويرتب تليمة على هذين الجانبين نتيجة مفادها أن الفن البدائي كان جماعيًا، ولم يكن فنًا فرديًا وكذلك لم يكن طبقيًا. وكانت اللغة ـ لخصوصيتها الاجتماعية والجمالية ـ تقوم بدور أساسي في تلك الممارسات الفنية التي تشكل نوعًا من الموازاة الرمزية للواقع، وذلك ما جعل اللغة تؤدي وظائف متعددة تعود إلى إيمان البدائي

بأن للكلمة تأثيرًا فعالا على القوى الظاهرة والخفية في ذلك العالم؛ ولذلك أعطى البدائي للكلمة دورًا محوريًا في ممارساته السحرية، وجعل منها وسيلة للتحكم في جوانب العالم وجزئياته، كما اتخذ منها أداة تمنحه وجوده داخل الجماعة التي ينتمي إليها، وكان لها دور سحري في تحديد العلاقة داخل الجماعة؛ إذ (كانت الكلمة بتكرارها وتنغيمها تخلق إيقاعًا يوحد الجهد ويوفره وينظم الحركات وينشط القوى، ويثير الطاقات)[11]. لقد كانت للكلمة عند البدائي صلة وثيقة بفهمه الأسطوري للعالم؛ إذ لم تكن مجرد(أداة صياغة لذلك العالم فحسب، بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه)[12].

في المرحلة الأولى كانت الأسطورة واقعًا، وأما في المرحلة الثانية التي تحقق فيها اغتراب الإنسان في المجتمع فهي المرحلة التي تحول فيها الواقع إلى أسطورة، وهي المرحلة التي تتصل بنشوء المجتمع الطبقي؛ فمع تطور أدوات العمل بدأت ظاهرة تقسيم العمل تلعب دورًا محوريًا في إفراز الانقسام الطبقي داخل المجتمع، وأصبح التمايز بائنًا بين امتلاك أدوات الإنتاج وقوى الإنتاج، وكلما أخذ التناقض بينهما يشتد كان ذلك إيذانًا بانتقال المجتمع إلى طور جديد من أطوار تاريخه بوصفه مجتمعًا طبقيًا، كما أخذت الطبقات المسيطرة تُوجِّه كل أشكال الثقافة إلى صياغة غاياتها وأغراض وجودها. ومن ثم أصبح المحتوى الطبقي بارزًا في الوعي الاجتماعي، كما أصبح هو الأساس في تطور الفنون منذ قيام المجتمع الطبقي. وإذا كان "المفكرون البرجوازيون" المعاصرون لتطور النظام الرأسمالي قد التفتوا إلى الطبيعة غير الإنسانية لذلك النظام فإنهم ـ فيما يرى تليمة ـ لم يستطيعوا الكشف عن التناقضات الداخلية في قلبه، بينما كان الأدب أقدر

بوسائله على تحقيق هذه المهمة، ولكي يدلل تليمة على ذلك يتوقف عند نموذج البطل في أعمال شكسبير (١٠٦٤ - ١٦١٦) وفي "فاوست" جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ليكشف عن الكيفية التي يعكس بها كل نموذج قيم المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها والتي تصور انتقالة من انتقالات النظام الرأسمالي. فالبطل الشكسبيري كان يصوغ مثال البرجوازي إبان فتوة طبقته وطموحها الإنساني، ومن ثم كان يكشف في الإنسان فرحته واعتداده بذاته الفردة قبل أن تصبح هذه الذات "فردية مريضة"، أما "فاوست"جوته فكان يصوغ مثال البرجوازي إبان تحول طبقته إلى الجمود والمحافظة، فيكشف للإنسان سعيه الدعوب إلى تفتح إمكاناته والتحرر من قيوده وقهر اغترابه[١٣]. (وقد يبدو من الملائم أن نسجل، هنا، أن تليمة ببحثه عن كيفية تجلي انعكاسات المرحلة التاريخية على نموذج البطل في الأعمال الفنية التي أنتجت في ظل تلك المرحلة ـ كان يلتقي، بقوة، مع منحى النقاد الماركسيين ـ المصريين منهم، وكذا الأوروبيين التقليديين ـ في الخمسينيات والستينيات؛ إذ كانوا جميعًا يجعلون من ملامح الإنسان أو البطل خاصة في الأعمال الأدبية والفنية وسيلة للكشف عن كيفية حدوث الانعكاس في الأدب والفن. ولم يكن ذلك المنحى لديهم إلا نتاجًا لتقديمهم "المضمون" على "الشكل").

إذا كان "الفن البرجوازي" المصاحب لفترة صعود البرجوازية قد "خلف روائع إنسانية باقية" (فنشأت أنواع فنية وأدبية جديدة، و(تعقدت) التقاليد الصياغية الموروثة، وأدركها كثير من الصقل والحداثة المواكبين لازدهار الموقف الإنساني روحيًا وعلميًا وفكريًا واجتماعيًا)[١٤] فإن وصول المجتمعات الغربية الرأسمالية ـ في منتصف القرن التاسع عشر ـ إلى أعلى مرحلة من مراحل تطور

الرأسمالية قد أدى إلى حدوث تقدم هائل في أدوات الإنتاج، ولكن استمرار محافظة النظام الرأسمالي على الاستغلال بوصفه نمط علاقة بين المالكين وقوى الإنتاج قد أفضى، فيما يرى تليمة، إلى قهر الإنسان واغترابه، وفي مواجهة التقدم في وسائل الإنتاج فإن "الوعي الأيديولوجي" كان له دوره في نفي الاغتراب، إن ذلك الوعي هو الذي يحكم التجريب التكنيكي في الأدب والفن ويمنحه أهميته الحقيقية في تاريخ الفن كما أن للموقف الاجتماعي للفنانين والكتاب (دورًا أساسيًا في تحديد خصوبة تجاريبهم الشكلية أو عمقها)[١٥].

إن الصيغ الفنية سند للواقع الطبقي ومبرر له، والفن البرجوازي يقع — فيما يرى تليمة — في رومانسية غالبة لعجزه عن عكس التناقض والصراع في قلب المجتمع بصورة كاشفة، وتخفى فيه الحقيقة، ويتحول الفن إلى نتاج ذاتي خالص أو حذق حرفي ماهر، ويصاحب ذلك نمط من الفكر الفلسفي "المثالي" يجعل من الذاتي خالقًا للموضوعي، فيتحول الواقع إلى وهم كما يتحول إلى أسطورة أيضًا. ويرى تليمة أن دراسة العلاقة بين الموقف الاجتماعي والتجريب الشكلي في "الآداب البرجوازية المعاصرة" يكشف أمرين (هل لنا أن نلاحظ أن هذين الأمرين هما نتيجتان يرتبهما تليمة على تصوره لاغتراب الفنان في المجتمع البرجوازي المعاصر) يتصل أولهما بنموذج الإنسان في الأدب، على حين يتصل ثانيهما بما يمكن تسميته "جنون التفتيش" عن الأشكال في الفن والأدب. إن اغتراب الفنان في ظل قوانين الاستغلال في المجتمع البرجوازي جعل نموذج الإنسان في الأدب كاشفًا عن شخصية إنسانية محدودة، فقيرة الملامح، منعزلة، ومتناقضة مع جماعة مجردة. وذلك يعني أن الفنان المغترب لا يستطيع أن يحول "الفرد الإنساني" إلى "نموذج إنساني"؛ لأن النموذج في الفن "هو

تجريد لكثرة وتعميم لها" ويتحقق ذلك حين يستطيع الفنان أو الكاتب أن يستخلص العام من الخاص، كما أن نجاح ذلك النمـوذج فـي الأدب والفن يتوقف (على مدى تمثيل هذا النموذج لما يمكن تسميته (قضية) الإنسان في مجتمعه)(١٦). وأما فيما يتصل بجنون التفتيش عن الأشكال في الفن والأدب في الفن البرجوازي المعاصر فيرى تليمة أن الفنان في المجتمع البرجوازي المعاصر يحاول التغلـب على اغترابه الاجتماعي باللجوء إلى التجاريب التكنيكية ويصـل إلى أنماط متعددة من الغلو والخلط الشكلي نتيجة عجزه عن إدراك الصلة الجدلية بين الجماليات والمضمون الاجتماعي لأدبه أو لفنه؛ ولذا تنتهي إبداعات ذلك الفنـان إلـى إفقـار الدلالـة الإنسـانية والمضمون الاجتماعي، كما تنتهي بأداة الأدب (اللغة) إلى ضمور في وظيفتها وإلى قصور في طاقاتها. (ومن الملاحظ أن ذلك هـو الموقف نفسه الذي كان النقاد الماركسيون الرسميون في الاتحـاد السوفيتي وكذا النقاد الماركسيون التقليديون في النقـد الأوروبـي يتخذونه، بداية من الثلاثينيات وما بعدها، من الاتجاهات التجريبية في الأدب الأوروبي المعاصر). إن تليمة لا يرفض لجوء الفن إلى التجريب الشكلي الدائب لكنه يرى أن حركة التجريب فـي الآداب والفنون المعاصرة ينبغي أن تتصل بثورة الإنسان المعاصر الطامح إلى القضاء على أسباب اغترابه؛ فذلك ما يتيح لتلـك الحركـة أن تكون خصبة ومجدية.

لم يكن تحليل تليمة لما أسماه "مصدر الأدب" إلا محاولة لتطبيق تنظيراته المستمدة من الماركسية على نشوء الأدب وتغير وظائفـه ومهامه في المجتمعين البدائي والطبقي، ولقد أعطى في تحليلاته لهذا الجانب أهمية بالغة للغة نتيجة خصوصيتها التاريخية والاجتماعيـة والجمالية. ولما كان درس المنشأ يتصل بنظريـة التـاريخ فـإن

استكمال تقديم النظرية وتطبيقها والكشف عن الإمكانات التي تقدمها أفكارها المتبلورة في بيان ماهية التطور وتجلياته في الظاهرة الأدبية - يتطلب الوقوف عند مسائل الأنواع الأدبية والمدارس الأدبية من جهة "قوانين تطور الأدب"، وهو ما سعى تليمة إلى تحقيقه، وأسس ذلك المسعى على فهم للتطور بوصفه "قانون الأشياء والأحياء"، وإذا كانت ظاهرة التطور في الفنون والآداب تحدث وفق "القوانين العامة للتطور الاجتماعي" فإن الدرس العلمي لتاريخ الفن يبتغي الكشف عن خصوصية التطور في الفن والقوانين المميزة له. وإذا كان التطور معناه التغير، أما التقدم فمعناه التغير إلى الأفضل فإن التغير في طبيعة الفن في تاريخ المجتمع الإنساني لا يعني بالضرورة تقدمًا، ولكنه يعني أن الخبرات الجمالية للبشر قد تعقدت وأن مداركهم الجمالية قد أضحت أكثر صقلا عن ذي قبل. كما يعني، أيضًا، أن نموذج الواقع في الفن قد أصبح مركبًا. إن الحديث في الفن لا يلغي القديم ولا يقوم مقامه. إن الفن انعكاس لواقع محدد مما يعني أنه يتضمن "النسبي" المرتبط بالدلالة الاجتماعية المحلية المعاصرة، لكنه يتضمن، مع هذا، "الثابت" المتعلق بالدلالة الإنسانية العامة أو الباقية.

إن دراسة حدوث التطور الثقافي لاكتشاف قانونه تتطلب، فيما يرى تليمة، اكتشاف الكيفية التي يحدث بها ذلك التطور في تاريخ المجتمع، ودراسة الاستقلال النسبي للثقافة وصورها والطبيعة النوعية لكل صورة منها. وإذا كان تليمة لم يحدد قانون أو قوانين تطور الثقافة فإن القارئ يستشعر أنه قطع شوطًا في سبيل صياغة ذلك القانون وذلك بتكراره الدعوة إلى اكتشاف خصوصية الثقافة، من ناحية، وبسعيه إلى بيان "خصوصية الفن" من ناحية أخرى. وهو يرى أنه إذا كان المنتجون يعانون، في إطار عمليات الإنتاج،

من ظاهرة التقسيم والتخصص فيه فإنهم بذلك يقفون عند "ظاهر العلاقة" الرابطة بين عناصر العمل بوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية، بينما يقتدر الفنان على اكتشاف "ظاهر العلاقة"ومغزاها؛ ولذلك يستطيع أن يدرك حركة الواقع في صيرورته من الماضي نحو المستقبل، فيعكس جوهر الواقع لا ظاهره، وذلك ما يكشف عن أن لتطور الفن خاصة والثقافة عامة خصوصية في إطار القوانين العامة للتطور الاجتماعي.

لقد كان تليمة وهو يناقش مسائل التطور والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية يراوح بين مناقشة اجتهادات أصحاب الفكر المثالي ونقدها من منظور نظرية الانعكاس، وتقديم تنظيراته المستندة إلى نظرية الانعكاس؛ ولذلك توقف ــ يناقش التطور بوصفه قانونًا للأحياء والأشياء ــ وقفة مطولة عند نظرية هيجل في التطور وتطبيقها على تاريخ الفن، وانتهى إلى وصفها بأنها تفصح عن أن هيجل موضوعي منهجًا ــ نتيجة اصطناعه الجدل أداة أساسية في الفهم والتحليل ــ مثالي مذهبًا نتيجة إغفاله الأساس "الموضوعي" لحركة التاريخ واصطناعه الصورية وتفسيره الفكر بالفكر(١٧).

يتعامل تليمة مع قضايا الأنواع الأدبية من زاوية تجلية المبدأ العام الكامن وراء نشأتها وتطورها، عاملا على شرحه من ناحية، ونقد التفسيرات التي قدمها أصحاب الفكر المثالي من ناحية ثانية. ويتبدى المبدأ العام ماثلا في مقولة ترى أن النوع الأدبي محكوم، سواء في نشأته أو في تطوره، بوضع تاريخي واجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظائفه بالوفاء بحاجات جمالية واجتماعية يحددها ذلك الوضع التاريخي الذي أنتجه. وإذا كانت القوة الاجتماعية المسيطرة تنشئ مثلا جماليًا أعلى يفي بمتطلباتها الجمالية فإن الأنواع التي تنتجها تلك القوة تهدف إلى الاستجابة لتلك

المتطلبات. ويبدو لمن يتابع توجهات تليمة في عمله الأول "مقدمة في نظرية الأدب" أنه كلما كان بصدد التعامل مع ماهيات الأنواع والظواهر الأدبية والفنية كان يميل إلى إبراز خصوصيات الماهيات، ويجعل من ذلك المسعى سبيلا إلى تأكيد فعالية العلاقة بين العام والخاص، على مستوى الماهيات "ماهية الثقافة والفن والأدب من ناحية" وماهية كل نوع أدبي أو فني أو ظاهرة ثقافية من ناحية ثانية، كما يجعل منه وسيلة إلى إبراز خصوصية وظائف النوع أو ثبات بعض العناصر في بنيته الجمالية. والأمران معًا دالان على نمط من التنظير المدقق الذي لا يثنيه توجهه نحو التعميم التنظيري عن محاولة تأطير خصوصيات العناصر الجزئية المتداخلة في تكوين الظاهرة المدروسة أو المسهمة في تكوين نسقها العام. ويتجلى ذلك بوضوح في مواضع كثيرة، منها تقييده للمبدأ العام للأنواع الأدبية، سواء في نشأتها وتطورها أو في ووظائفها وطاقاتها، باحترازين يشير أولهما إلى أن في الفن عناصر دوام و استمرار؛ لأن هناك أعمالا فنية من هذا النوع أو ذاك تظل باقية في الموروث الإنساني رغم زوال الوضع التاريخي الذي أنتجها. وكان ذلك سبيلا إلى القول بأن هناك ثوابت في الأعمال الأدبية وهي المواقف الثلاثة (الغنائي والملحمي والدرامي) التي يعود ثباتها ــ فيما يرى تليمة ــ إلى أنها (أصل الإدراك الجمالي للعالم و(زوايا) النظرة الفنية إلى هذا العالم)(١٨). وفي مقابل ثباتها تتغير الأنواع الأدبية؛ لأنها مرتبطة بتغير الحاجات الجمالية والاجتماعية.

ويشير الاحتراز الثاني إلى أن مبدأ تفسير الأنواع الأدبية ليس "قانونًا نهائيًا" وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية كل فن، ويجعل تليمة من انعكاس ملامح الإنسان، في كل نظام اجتماعي، في النوع الأدبي السائد في ذلك النظام وسيلة لبيان تلك الخصوصية.

إذا كانت معظم الأنواع الأدبية يستجيب تاريخها للمبدأ الذي وضعه تليمة، فإن المسرح كان يبدو مستعصيًا على مطاوعة ذلك المبدأ؛ إذ ظل نوعًا أدبيًا ممتدًا في أنظمة اجتماعية مختلفة بعكس أنواع أخرى كالملحمة. وهنا يتوقف تليمة ليربط بين الموقف الدرامي وجوهره الكشف عن صراع والمسرح بوصفه نوعًا أدبيًا يعتمد الصراع أداته الأساسية، من ناحية، والصراع في المجتمع الذي يتخذ "شكل" الحركة من ناحية ثانية. ويثمر ذلك الربط مقولة دالة ترى ضرورة تفسير أشكال الصراع التي قدمها المسرح – في مساره التاريخي – بأنماط العلاقات الاجتماعية التي انبثقت عنها تلك الأشكال(١٩).

وفي ضوء المبدأ السالف وما يرتبط به من احترازات عرض تليمة التصورات التي قدمها المثاليون لتفسير الأنواع الأدبية ووصفها بأنها، في عمومها، نهجت نهجًا جزئيًا ميتافيزيقيًا سواء من وصفهم بأنهم أصحاب التفسير "الخارجي المتعسف"؛ أي الذي يفرض على الظاهرة قانون ظاهرة أخرى (وقد أدخل فيهم الوضعيين كأوجست كونت والداروينيين وبرونتيير"١٨٤٩ – ١٩٠٦")، أو من وصفهم بأنهم أصحاب "التفسير الداخلي المغلق"؛ أي التفسير الذي يقطع أصحابه الظاهرة عن روابطها ويجعلون الظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية، فيغفلون الأسس التاريخية والاجتماعية لها، وقد أدخل فيهم من أسماهم اللغويين والتحليليين وأبرزهم ت. س. إليوت "١٨٨٨– ١٩٦٥"(٢٠).

ويتصل درس تليمة للمدارس الأدبية بدرسه للأنواع الأدبية من حيث هما ظاهرتان أدبيتان يكشف درسهما عن قوانين تطور الأدب بوصفه صورة من صور الوعي/الثقافة، ولكن المنحى التنظيري الغالب على عملي تليمة يوجهه لا إلى تقديم تاريخ للمدارس الأدبية

بل إلى تحليل الفكر الأدبي الممثل لكل واحدة من المدارس الأدبية. (ولعل من الملائم هنا أن نشير إلى أمرين: يستخدم تليمة تعبير الفكر الأدبي بديلا عن مصطلح النظرية الأدبي أحيانًا أو يراوح بين التعبيرين أحيانًا أخرى، وفي الحالة الأولى يبدو الفكر أشمل من النظرية التي تتحول إلى مجلى من مجاليه. كما أنه يتعامل معها بوصفها نظريات جمالية ومعرفية في الآن نفسه، ولعل هذا التعامل يكشف عن نموذج من النماذج الباكرة ـ والقليلة أيضًا ـ في النقد العربي الحديث لموضعة البعد المعرفي في النظريات الأدبية). وهو يرى أن الفكر المثالي قد أثمر ثلاثة مدارس هي: نظرية المحاكاة، ونظرية التعبير، ونظرية الخلق (وإن كان يتشكك في أن تكون الأخيرة نظرية فيصفها أيضًا بأنها نظرة وليست نظرية)، ويرى أن كل واحدة منها كانت تركز، في تفسيرها الفن /الأدب / الظاهرة الأدبية، على زاوية واحدة من زوايا الظاهرة، مع تعرضها لجوانب أخرى من الظاهرة؛ ولذلك كانت نظرية المحاكاة تركز على تفسير الفن من زاوية المتلقي، بينما كانت نظرية التعبير تركز تفسيرها على زاوية الفنان، على حين كانت نظرية الخلق تركز على العمل الفني/ الأدبي في تفسيرها للظاهرة الأدبية، وهو يصل الفكر الجمالي من ناحية بالاجتماعي التاريخي من ناحية ثانية؛ حين يقرر أن (الزاوية التي تلح عليها كل نظرية مثالية في تفسير الظاهرة الأدبية إنما يحددها الاتجاه الأساسي في الواقع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر تلك النظرية)[٢١]؛ ولذا كان يسبق تناوله لأفكار هذه النظريات بالوقوف عند أبرز ملامح الواقع التاريخي الاجتماعي الذي نشأت النظرية وتطورت في سياقاته. وفي درسه لتلك النظريات قدم الأفكار الأساسية التي قالت بها كل نظرية، وحاول أن يتتبع الملامح الجوهرية التي ميزت كلا منها،

وربط هذين الجانبين بالطرائق التي اتبعها أصحاب كل نظرية في دراسة الظاهرة الأدبية[٢٢].

وما قدمه تليمة في ذلك إنما يمثل لونًا من القراءة المركزة لعدد من النظريات الأساسية في تاريخ النقد الغربي، ولعل التأكيد على كونه قراءة يتضح في فقرات تالية نتكشف فيها بعض جوانب هذه القراءة التي يمكن طرحها بشكل مغاير لما طرحه تليمة.

كان تليمة ينظر إلى المدرسة الأدبية بوصفها "استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدد" وبذلك كان يتعامل معها على أنها انعكاس للمرحلة التاريخية الاجتماعية التي تتبلور فيها، وكان يعطي أولوية كبيرة لدور المرحلة التاريخية الاجتماعية؛ سواء في تحديد المثل الأعلى الفكري والروحي الذي تسعى المدرسة الأدبية إلى الاستجابة له جماليًا، أو في كونها مصدرًا مشكلا لخبرة جمالية نوعية تستنبط منها المدرسة الأدبية طرائقها في الأداء والتشكيل الجماليين. ولما كان هذا المنظور يبدو كأنه يغلب العام (الذي يتراوح بين أن يكون الواقع التاريخي الأول الذي تتشكل المدرسة الأدبية أو الملامح العامة التي تغلب على النتاج الفني لهذه المدرسة أو تلك) على الخاص (الذي يتراوح بين أن يكون الواقع الخاص الذي يتصل بمجتمع محدد، أو الجمالي المرتبط بهوية الفن أو الأدب) فإن تليمة كان يسعي دائمًا إلى تقييد ذلك العام بالخاص على نحو ما يتجلى في هذه المقولات الثلاث التي يصوغها بالقول إن (لكل مدرسة أدبية خصائص عامة تتبدى في نتاجها الأدبي، لكن المدرسة الواحدة تختلف من مجتمع لآخر في فروق ناشئة عن الملامح الخاصة للتجربة التاريخية في كل مجتمع، ولتراثه الثقافي وتقاليده الفنية، غير أن هذه الفروق لا تتناقض مع الخصائص العامة للمدرسة الأدبية. ". . . . . . . "

وعلى الرغم من أن المدارس الأدبية ثلاث تمثل الاستجابات الجمالية للأنظمة والمراحل الاجتماعية في التاريخ الإنساني، وعلى الرغم من أن النظريات". . . . " المفسرة لتلك المدارس ثلاث أيضًا تمثل الصياغة الفكرية للمثل الجمالي في تلك الأنظمة والمراحل، فإن هذه المدارس والنظريات تتسع لكثرة غير نهائية من التيارات والاتجاهات التي تتيح التنوع في طرائق التعبير، والثراء في التجريب التكنيكي، والاجتهاد في النظر الجمالي كما تتيح للمعاناة الإنسانية والفردية والذاتية أن تتفتح. ". . . كما" أن كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التي سبقتها، تلك الجوانب المرتبطة بما هو ثابت في القيم، وما هو أساسي في ماهية الفن ومهمته، إذ في الفن وفي الفكر على سواء، جوانب دوام واستمرار؛ لأنه لا شيء يفنى من خبرة الإنسان)[٢٣].

وقدم تليمة نظرية الانعكاس بوصفها البديل "العلمي" لتلك النظريات المثالية منطلقًا من أنها ترى الفن /الأدب انعكاسًا نوعيًا للوجود المادي، وتسعى إلى تقديم منظور جدلي لرؤية الظاهرة الأدبية في إطار من علاقاتها الفاعلة بالوجود الاجتماعي، كما تسعى إلى بلورة علاقات التأثير والتأثر بين مختلف العناصر المكونة للفن / الأدب.

إن المتتبع لتاريخ الاتجاهات الاجتماعية في النقد العربي الحديث يستطيع أن يصف تنظيرات تليمة في "مقدمة في نظرية الأدب" بأنها كانت ــ في لحظتها؛ أي في النصف الأول من سبعينيات القرن العشرين ــ بلورة متكاملة أفادت من كل الاجتهادات التي قدمها ممثلو النقد الماركسي السابقون على تليمة ــ من أمثال محمد مفيد الشوباشي ومحمود أمين العالم وحسين مروة وغالي شكري وأمير إسكندر وغيرهم ــ ولكنها اتصفت بنمط من "شمولية التنظير" الذي

جعلها تضع المبادئ الأساسية ــ من المنظور الماركسي في النقد الأدبي ــ الحاكمة للتنظير في مجالات نشوء الأدب وتطوره في علاقته بالعمل، ومجالات الأنواع والمدارس الأدبية، مستفيدة ــ في ذلك ــ من الصلات القوية بأصول النقد الماركسي في الثقافة الغربية؛ سواء أكانت أصولا فلسفية أم اجتماعية أم نقدية "خالصة". ومن هذه الزاوية كانت تنظيرات تليمة في "مقدمة في نظرية الأدب" استكمالا لاجتهادات النقاد العرب الماركسيين السابقين، بل إن ذلك الاستكمال يمكن وصفه - لما فيه من شمولية في الرؤية، ودقة في الضبط المصطلحي، وحرص على بيان العلاقات المتغيرة بين "العام" و"الخاص" في الثقافة والأدب، من جانب، والمجتمع من جانب آخر ــ بأنه يمثل صورة من صورة إعادة تأسيس تيار النقد الماركسي في النقد العربي الحديث. ولكن الملحظ الأساسي الذي يجب الالتفات إلى غيابه عن تلك التنظيرات يتمثل في كونها لم تتم على موضوعات أو مشكلات مأخوذة من تاريخ النقد العربي أو الثقافة العربية.

(٣)

يمثل "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" استمرارًا وتطويرًا في الآن نفسه لكتاب"مقدمة في نظرية الأدب"؛ فمن الزاوية الأولى ظلت المنظورات المعرفية والاجتماعية ــ التي أعملها تليمة في تفسير ظواهر نشوء الأدب وتطوره والأنواع الأدبية والمدارس الأدبية ــ مؤثرة وحاكمة في تناوله للظاهرة الأدبية فيه، ومن الزاوية الثانية "التطوير" تبدى فيه سعي حثيث إلى التناول المتأني

لماهية الأداة "اللغة" في الأدب، واقترن به ــ بهذا التناول المتجدد ــ أمران دالان: سعي إلى تأسيس مهمة الأدب على أساس من طبيعته الجمالية الاجتماعية، وكشف لسبيل جديد لدراسة الأدب أو أداته على وجه التحديد. وإذا كنا سنتناول ــ في موضع تال ــ الإطار الثقافي الذي أفضى إلى هذا التطوير ــ فإن من الأهمية بمكان الالتفات إلى أن هناك ثلاثة علامات أولية كاشفة عن منحى التطوير في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تتعلق أولاها بتأكيد تليمة، في مقدمته لذلك الكتاب، على تقديمه صورة الانتقال من التقويم العلمي لفلسفة الفن إلى الأصول الفلسفية لعلم الفن، وتتصل ثانيتها بمقولته عن أن المبدأ الموجه للتناول هو (درس الظاهرة الفنية في ذاتها ثم في علاقاتها)[٢٤]، مما يشير إلى أن المشكل الأساس الذي يتعامل معه يتصل بماهية الفن / الأدب الجمالية أكثر مما يتصل بماهيته الاجتماعية، وذلك ما تؤكده ملاحظة دلالة عناوين الفصول؛ إذ هي على الترتيب: "التعرف الجمالي" و"المعرفة الجمالية" و"العارف الجمالي" ثم "المعروف الجمالي" فإذا كان تليمة يتعامل مع مكونات الظاهرة الفنية بوصفها "موضوعًا" من موضوعات نظرية المعرفة، فإن تكرار استخدام "الجمال" وصفًا لمكونات الظاهرة/ الموضوع دال على رؤية للاتصال الحميم بين الموصوف (عناصر الظاهرة) والصفة المقترنة به. وترتبط ثالثة هذه المقولات بما كان تليمة يكرره من أن درس الفن/ الأدب يسعى إلى الكشف عن كيفية تصوير الواقع فيه مما يتيح للناقد التوصل إلى مواقف الكتاب من الواقع.

يتعامل تليمة مع الاتصال الجمالي بالواقع على أنه ضرب من الصلات المعرفية الاجتماعية؛ هو صلة اجتماعية لأنها قائمة على مستوى التطور الذي وصل إليه البشر في علاقتهم بالواقع في

المرحلة التاريخية التي يتم فيها فعل التعرف، وهـو معرفـي لأن الجمال، كالواقع تمامًا، ذو وجود موضـوعي فـي المجتمـع. إن الصلة الجمالية بالواقع توصف، لدى تليمة، بأنها وعـي جمـالي يرتبط بالتقويم الجمالي الذي يتغير طبقًا للأدوار التي تنتقل إليهـا صلة البشر "الجماعة" بعالمهم. وإذا كان تغيير الواقع هدف المعرفة فإن "التغيير مؤسس على المعرفة، والمعرفة ثمرة لمستوى تطـور العلاقة" بين البشر وعالمهم، وتبتغي المعرفة الجمالية الوصول إلى مرحلة الوعي الجمالي بالحقيقة الجمالية التي هي حقيقة موضوعية ـ من حيث تحققها في الموضوع/المعروف الذي يتم تعرفه مـن قبل العارف أو المدرك ـ وتصبح معرفتها، من لـدن العـارف، "صحيحة" إذا احتوت ـ تلك المعرفة ـ على عناصـر جوهريـة منها، ولكن ذلك ـ أي موضوعية احتواء المعرفة الجمالية علـى عناصر جوهرية من المعروف الجمالي ـ تتحدد بمستوى تطـور الجماعة في تعاملها مع عالمها الطبيعي ومستوى تطورهـا فـي تنظيم حياتها الاجتماعية.

وإذا كان التعرف عملية عقلية تفضي إلى إنشاء صلة بـالواقع فإن صلات البشر بالواقع، أيًا كان نوعها، أساسها التقدير والتقويم، ويرتبط التعرف الجمالي بالتقدير والتقويم الجماليين، من ناحيـة، وينتهي، من ناحية أخرى، بعمليتي التعميم والتجريد؛ ففي (عمليـة التعرف يكون التوجه الإرادي إلى الحصول على معرفـة بجميـع الصفات والعناصر والخصائص التي اتصلت بها الحواس المتلقية والمدركة. وهنا يخلص المتعـرف هـذه الصـفات والعناصـر والخصائص من نتائجها (الانفعالية) مع حواسه؛ لأن الشأن إنما هو للوصول إلى (موضوعية) هذه الصفات والعناصر والخصـائص، أي الوصول إلى (نوعية) المـدرك وتمـايزه عـن غيـره مـن

المدركات)[٢٥]. وذلك يعني أن الصلة الجمالية بالواقع صلة نوعية وذات طابع اجتماعي من ناحية، وأنها تفضي، من ناحية أخرى، إلى إنتاج معرفة جمالية به تتصف بالموضوعية على قدر احتوائها على عناصر موضوعية من المعروف / الموضوع الجمالي.

إن الصلة الجمالية بالواقع تفضي، فيما يرى تليمة، إلى ضرب خاص من المعرفة هو المعرفة الجمالية التي تتصف بكونها ذاتية وموضوعية في الآن نفسه. وإذا كان ذلك الضرب المعرفي يؤثر في تكوين المثل الجمالي الأعلى لدى الجماعة كما يتأثر به في الوقت نفسه، فإن هذا الضرب لخصوصيته النوعية (ينهض بدور بارز في التغيير التاريخي الاجتماعي؛ لأنه الضرب الذي تسطع فيه التناقضات من خلال ما يكشف عنه من وجوه تناغم ووجوه نشاز في السلوك والأعراف والمثل وظواهر الحياة الاجتماعية وطرائق الحكم. . إلخ)[٢٦].

إن الفن/ الأدب معرفة جمالية بالواقع تنتج عن الصلة الجمالية بالواقع، ولما كانت هذه الصلة الخاصة "المخصوصة" تحدها آفاق العلاقات الاجتماعية فإنها تسعى إلى التغلب على ذلك الحد والتحديد، ومن ثم تكشف باطن العلاقات الاجتماعية فتسهم في التغيير الاجتماعي. وهو ــ الفن ــ من حيث ماهيته الجمالية "الخالصة" تشكيل جمالي لموقف "ذي طبيعة نفسية فكرية اجتماعية"، وهذا التشكيل هو (سبيل الفنان إلى إعادة (ترتيب الأوضاع) في عالمه النفسي، وإلى إعادة (بناء العلاقات) في عالمه الواقعي، للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالا وتناغمًا وانسجامًا)[٢٧].

لم يكن تنظير تليمة لماهية الفن/ الأدب بعيدًا عن الاستفادة من النقد الاجتماعي "الماركسي" المطور ومن البنيوية والشكلية على ما

سنتناوله في موضع تال، وإن كان يعنينا هنا الإشارة إلى أمرين هما: إن حرص تليمة على تقديم مفاهيم جمالية لعناصر الظاهرة الفنية التي تناولها في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" يبدو، إلى حد كبير" تنمية للأسس الجمالية في تنظيراته النقدية، وسعيًا إلى بلورتها على نحو يتصف بالعمق والتأني. ولكنه، وهذا هو الأمر الثاني، كان دائب الحرص على أن يجعل من مسعاه ذلك مشدودًا بقوة إلى الأسس الاجتماعية التي تقوم عليها تنظيراته.

كان تأسيس تليمة لماهية الفن / الأدب بوصفه إدراكًا جماليًا للواقع والعمل الأدبي بوصفه تشكيلا جماليًا لموقف من الواقع سبيله إلى بيان "المدخل الصحيح" لتأسيس مهمة الفن / الأدب على ماهيته. ولعل صفة الصحة التي خلعها هو على ذلك المدخل هي التي تفسر، إلى حد كبير، وصفه للفكر التأملي "المثالي" بأنه كان (يؤسس الماهية على مهمة مفروضة على الفن من قوانين ظواهر أخرى، أو مفترضة له من مهام تلك الظواهر)[٢٨]. ولذلك وصف المهام التي حددتها المدارس والمناهج والنظريات المختلفة للأدب والفن بأنها كانت "تلخص – تاريخيًا – المشكلات الاجتماعية والفكرية في عصر كل منها". وطرح منظورًا جديدًا في تأسيس مهمة الفن / الأدب يقوم على تحليل مقومين متلازمين هما: صلة الفنان بعمله الفني من جهة طبيعة التعرف الجمالي، وصلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية (ولعلنا بحاجة إلى أن نلفت الانتباه، بصدد هذين المقومين، إلى أن تليمة في تحديده لهما كشف عن نظرة تولى الإبداع الفني والتلقي الاجتماعي للفن اهتمامًا متناظرًا بما يؤكد أن فهم التلقي جانب أساسي لتحليل مهمة الفن / الأدب بوصفها مهمة جمالية اجتماعية). ويقيم تليمة تحليله للمقوم الأول على ما يتكشف للفنان وهو يسعى إلى تشكيل عمله الفني

مستخدمًا من الأدوات ما أتاحه مستوى تطور الجماعة في علاقتها بالواقع، ومواجهًا في الآن نفسه التقاليد الفنية للجماعة ـــ هذه التقاليد التي تتجسد في التاريخ الفني ـ التي تسعى إلى التثبيت والمحافظة، بينما يسعى العمل الفني إلى "التعديل والتثوير والتغيير". هذه المواجهة يرتب عليها تليمة نتيجتين لازمتين هما: إن هناك تنازعًا بين عناصر الموقف في العمل الفني من ناحية، وحقائق تشكيل هذه العناصر في ذات العمل الفني من ناحية ثانية. ولما كانت عناصر الموقف تبدو للفنان مشكلة لا مجردة فإنه يسعى إلى بلورة عمله الفني عبر تعديل الأدوات والتقاليد الفنية، بما فيها من محتويات اجتماعية، فإذا أنجز تشكيله فإنه يكون قد قدم موازاة رمزية للواقع. ولما كان الفنان يصطنع خبرة الجماعة التكنيكية ـ أي اللغة والتقاليد الفنية ـ ليشكل موقفًا من الجماعة ذاتها فإن جدة التشكيل لا تتحقق إلا (بمدى ما يحدثه من كيفية جديدة في التعامل مع الأدوات الفنية وما يحدثه من زلزلة للتقاليد الفنية. وهنا يتحدد تحقق الفنان بمدى سيطرته على الأدوات والتقاليد، بحيث تبدو هذه السيطرة (تحررًا) من تلك الأدوات والتقاليد. يتبدى العمل الفني فعلا محررًا، ويتبدى الفنان فاعلا حرًا، وتتبدى عملية الإبداع الفني فاعلية حرة)[٢٩]. أي أن (العمل الفني ـ بعد إنجازه ـ يخلق موازاة رمزية للواقع. يتبدى الواقع الموضوعي ـ في هذه الموازاة الرمزية - مُحَوَّرًا معدلا، مُغيَّرًا، مُثَوَّرًا، في اتجاه واقع ـ من قلب الواقع الماثل ـ أتم ، وأكمل ، وأجمل)[٣٠].

وأما فيما يتصل بالمقوم الثاني الذي يحلل فيه تليمة صلة الفنان بجمهوره من جهة طبيعة المعرفة الجمالية فقد انطلق فيه تليمة من التأكيد على أن عناية علم الجمال بدراسة الفن في الواقع مما يتطلب الكشف عن صلة الفردي بالتاريخي من ناحية، وصلة الجمالي

بالأخلاقي من ناحية ثانية. وفيما يتصل بالصلة الأولى فسر تليمة "التاريخي"بأنه ما يقترن بمرحلة استراتيجية كاملة من حياة الجماعة، وأما الفردي فهو ما يخص الفنان في تشكيله العمل الفني، وهذا الفردي محكوم بالتاريخي؛ لأن موقف الفنان الذي يشكله، في عمله الفني، يعكس رؤيته للمثل الأعلى الذي يسود المرحلة التاريخية، كما أن تعامله مع اللغة والتقاليد الفنية محكوم بالخبرة التكنيكية التي حصلتها الجماعة في ذات المرحلة، وكذا فإن الكيفية التي يتعامل بها الفنان مع الأدوات والتقاليد تفصح عن موقفه من تناقضات الجماعة فكريًا واجتماعيًا. ويفضي ذلك الفهم، فيما يرى تليمة، إلى أن علاقة التاريخي بالفردي تجعل التشكيل دالا على الموقف، كما تجعل القرائن التشكيلية دلائل على دلالات الأعمال الأدبية. وأما صلة الجمالي بالأخلاقي فتتضح من كون الأخلاقي (يضم عناصر المثل الأعلى الذي يعكس الحقائق العامة للتشكيل التاريخي الاجتماعي، وهي العناصر السياسية والروحية والفكرية والاجتماعية)(٣١) وحين يسعى الفنان إلى صياغة عمله الفني فإنه يقدم تشكيلا جماليًا يواجه المثل الأعلى /الأخلاقي مواجهة تفضي إلى تعديل ذلك المثل وزلزلته، وتتوقف صحة تلك المواجهة على الوعي التاريخي الاجتماعي "الراقي" لدى الفنان مما يعني (اتحاد الوعي الجمالي بالوعي التاريخي الاجتماعي لدى الفنان. ". . . . " ولهذا فإن تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته الماضي ومن تناقضاتها الحالية. وفي هذه الحالة ــ إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف ــ فإن هذا يعني اتحاد الجمالي بالأخلاقي لدى الفنان)(٣٢). وبهذه الكيفية يستطيع الفنان إدراك ضرورات الواقع ويعمل على التغلب عليها سعيًا إلى تحقيق الحرية.

ومن اللافت أن تليمة في ذلك التحليل قد قدم صياغة جدلية "راقية" لعلها من أرقى الصياغات التي قدمها المنظرون الماركسيون

العرب لنظرية الحرية في الماركسية في مجال نوعي هو مجال الإبداع الجمالي؛ ويعود رقيها إلى اقتدار تليمة على تأسيس العلاقات غير المباشرة، والتي قد تبدو لشدة رهافتها غير ملموسة في الإدراك الجمالي والتأملي الوضعي، بين مادة الفن/ الأدب ـ بوصفها مادة جمالية ذات حمولة تاريخية غير مباشرة، وعمليات التشكيل الجمالي ـ تلك العمليات التي تبدو في منظورات وضعية ـ مجرد عمليات صياغة دالة على براعة تقنية أو اقتدار على إعادة تشغيل التقاليد الفنية الموروثة. ولعل ذلك الرقي الذي تتسم به تلك الصياغة هو ما يجعل من تعريف تليمة للفن /الأدب بأنه موازاة رمزية للواقع دال على سعيه إلى اقتراب حميم من هوية الأدب الاجتماعية غير المباشرة، بقدر ما هو دال ـ في الآن ذاته ـ على تباعد ما عن صيغة الانعكاس حتى وإن كانت في ذلك الشكل الناضج الذي بلوره تليمة في كتابه الأول" مقدمة في نظرية الأدب".

اكتملت تنظيرات تليمة بتحليله لأداة الأدب بوصفها الكاشفة عن طبيعة التشكيل الجمالي الذي يقوم به الفنان /الأديب، وقد ركز فيه على الشعر بصفة خاصة(ربما لأنه النوع الأدبي الأساسي في الثقافة العربية الوسيطة، و في الثقافة العربية الحديثة حتى نهاية الحرب العالمية الثانية)، وقرن ذلك بتناول المنهجية التي يراها ملائمة لدرسه في إطار علم الجمال الأدبي. وكان منطلقه في بيان طبيعة التشكيل الجمالي مقولة مؤداها أن "بنية التشكيل الجمالي لها دلالتها النهائية التي تبرز في بنية الموقف"، وبقدر ما كانت هذه المقولة دالة على أهمية التشكيل الجمالي فإنها كانت موجهة لتليمة وهو يقدم تعريفًا للقصيدة بأنها (بنية لغوية مركبة يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشاعر)[٣٣]، وبذلك جعل من القصيدة وحدة ينتجها الجدل بين بنية التشكيل وبنية الموقف ومن البين أن وصل

هذا الفهم بما يؤكده تليمة من أن القصيدة ليست (نصًا لغويًا ولكنها كيفية خاصة في التعامل مع اللغة)(٣٤) كاشف عن تليمة ينظر إلى بنية التشكيل وبنية الموقف، على السواء، على أنهما نتاج لعمليات إبداعية يقوم بها الشاعر، ولعله ،لذلك، منح تلك العمليات مصطلح "النشاط اللغوي" الذي يعني الطرائق التي يعتمدها الشاعر في التعامل مع عناصر قصيدته كي يجدلها في أنظمة لغوية لها علاقاتها، مما يفضي إلى البناء الشعري، وإذا كان تليمة ينظر إلى تلك الأنظمة اللغوية بوصفها أنظمة رمزية فإن رمزيتها، فيما يرى، تعود إلى كونها تتوجه في القصيدة، وعبر النشاط اللغوي، إلى خلق موازاة رمزية للواقع تتحقق بجدة تعامل الشاعر مع أدواته اللغوية من منطلق الوعي بالعناصر الجمالية كالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع وغيرها. وذلك ما يفضي به خلق "نظام لغوي" متميز يختلف عن النظام العادي للغة؛ فكل عمل شعري، فيما يرى تليمة، فيه (تنازع بين التوصيل وهو الأساس في ماهية اللغة العادية، والتشكيل وهو الأساس في ماهية اللغة الشعرية)(٣٥).

كان تحديد تليمة للقصيدة بوصفها "بنية لغوية مركبة" و"كيفية خاصة في التعامل مع اللغة" سبيلا مفضيًا إلى تحديده المنهجية الملائمة لدرسها، هذه المنهجية التي تمثل عمل الناقد وعمل صاحب علم الجمال الأدبي الذي يتحدد بكونه دراسة للأنظمة والعلاقات والتراكيب والبنيات الدالة التي ينتجها الشاعر في تشكيله لقصيدته. وإذا كان تليمة يصف ذلك العمل بأنه "المدخل الوحيد" وبأنه "التوجه العلمي"فإنه جعل من تحققه عينيًا حين تناول مستويات النشاط اللغوي ـــ وهي الصوت والصيغة والعلاقات أو النظم ـــ وسعى إلى أن يقدم عددًا من الجوانب التي تتطلب التحليل في كل منها وصولا إلى فهم وحدة العمل أو النص الشعري. ومن

اللافت للانتباه أن تليمة قدم ربط ذلك العمل ربطا ـ "جازمًا وحازمًا" في الآن نفسه ـ بعلم الأسلوب (حتى لا تكون نظرية الشعر تأملا مفارقًا للظاهرة الشعرية. كما يتحدد عمل الناقد التطبيقي بدرس نشاط السياق والتراكيب والبنية في العمل الشعري ـ نتائج عمل الأسلوب ـ حتى لا يكون نقد الشعر تعبيرًا عن (فكرية) الناقد وليس درسًا لتشكيل الشاعر)(٣٦).

إن من يتأمل تعريف تليمة للعمل الشعري / القصيدة وطرحه للمنهجية الملائمة لدرسها يستطيع أن يلحظ ـ من ناحية ـ أن اتصاله بالاتجاهات البنيوية والشكلية والأسلوبية قد وجهه إلى الإسهام في الكشف عن إمكانات الإفادة منها على سبيل تحقيق منهجية تستجيب للماهية الجمالية المائزة للأدب أو للشعر، وإن كان تليمة قد وظف ما أفاده منها في تنظيرسوسيو معرفي جمالي في آن واحد. كما يستطيع أن يتفهم ـ من ناحية أخرى ـ على نحو أعمق تواصل تليمة، في ذلك الطرح، مع اجتهادات عربية سابقة له، ذلك التواصل الذي اتخذ أكثر من صورة؛ منها الإفادة من بعض الأفكار والمصطلحات التي قدمها ناقد جمالي "متميز"ـ هو مصطفى ناصف ـ كما يبدو في استخدام تليمة لمصطلح "النشاط اللغوي" الذي استخدمه ناصف منذ منتصف الستينيات، أو إفادته منه نفي مصطلح "الغرض" واستخدام مصطلح "الرمز" بديلا يصف به عمل الشاعر في "الموضوعات" التي تمثل جانبًا من جوانب المادة الخام التي يقوم بتشكيلها(٣٧). والنظرـ في إطار علم الأسلوب ـ إلى إمكانات الإفادة من الموروث البلاغي العربي الوسيط، لاسيما فيما يتعلق بدراسة مستوى العلاقات اللغوية في النص الشعري، مما جعله يشير إلى إمكانات الإفادة من جهود ثلاثة من اللغويين والبلاغيين العرب القروسطيين، وهم: ابن جنى، والباقلاني، ثم عبد القاهر الجرجاني الذي حظي بإشارات موجزة "لائقة" من تليمة(٣٨).

(٤)

هذه القراءة لكتابي تليمة "مقدمة في نظرية الأدب" و"مداخل إلى علم الجمال الأدبي" تتيح القول إن ما قدمه تليمة ينتمي، في مجمله، إلى اتجاه النقد الاجتماعي لاسيما في تياره الماركسي، وإذا كان تليمة قد ركز جل جهوده على التنظير بقدر ما سعى إلى تقديم إسهام "متميز" في إطار علم الجمال الأدبي، فإنه يظل واحدًا من مجموعة النقاد الماركسيين العرب الذين تبنوا نظرية الانعكاس وحاولوا، في ضوء مفاهيمها النظرية ومناهجها التطبيقية، أن يتناولوا ظواهر الثقافة العربية والأدب العربي بالدرس والتحليل. ولعل التأكيد على اتصال عمل تليمة التنظيري بالتيار الماركسي في النقد العربي الحديث كاشف عن أن الإضافة الأساسية التي قدمها تليمة إلى هذا التيار تتمثل صياغته، في كتابه الأول بصفة خاصة، أشمل صياغة عربية لنظرية الانعكاس[٣٩]، وإذا كان قد طبق تنظيراته على بعض ظواهر الأدب العربي وبعض نقاده ـ على نحو ما يتبدى في كثير من مقالاته وفي تاريخه الموجز للنقد العربي الحديث[٤٠] ـ فإن من الضروري النظر إلى نقده لاتجاهات النقد الغربي، لاسيما في كتابه الأول، على أنه ينصب في الوقت ذاته على تجليات تلك الاتجاهات في النقد العربي الحديث، كما أن تلاميذه قد أفادوا من تنظيراته في دراساتهم التطبيقية، على نحو ما يبدو ـ على سبيل التمثيل لا الحصر ـ في بعض دراسات محمد بدوي وكثير من دراسات مدحت الجيار. وظلت لتنظيراته تأثيراتها على شعراء السبعينيات في مصر على ما يبدو في بياناتهم. ولما

كان تليمة قد سعى، فيما رأينا، في عمله الثاني "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" إلى تعيين الماهية الجمالية للأدب ــ دون أن يفصله عن الواقع بوصفه المصدر الأساس له ــ فقد كان ذلك نوعًا من تطوير تيار النقد الماركسي العربي الذي ارتبط بالإطار الثقافي في بداية السبعينيات حين بدأ بعض النقاد العرب من ممثلي ذلك التيار يتصلون بمحاولات تطوير النقد الماركسي الأوروبي فكان نموذج جولدمان أكثر النماذج التي لفتتهم على ما يبدو في الدراسات الأولى لكل من محمد برادة، ومحمد رشيد ثابت، والطاهر لبيب[٤١]. ولما كان ذلك النموذج يبدو واعدا بتحقيق منجز التطوير المتمثل، آنذاك، في الجمع بين النقد الماركسي ونمط من التحليل البنيوي والأسلوبي، فقد بدا هذا النموذج المطروح مؤثرًا في تنظيرات تليمة في "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" وإن كان تليمة يستلخص من جولدمان عددًا من المقولات[٤٢] وكان يقرنها في صياغاته التنظيرية بمستخلصات نقدية أخرى مستمدة من البنيوية والشكلية والأسلوبية، لكنه لم يقع في إطار "التوفيق" أو "التلفيق" لأنه كان ينطلق من خلفية نقدية تعي الأبعاد المعرفية في النظريات النقدية، من ناحية، كما كان يجعل المنطلقات الاجتماعية والفلسفية للماركسية إطاره المرجعي الأساسي الذي يقيم عليه مقومات تنظيره النقدي. كما كانت تنظيراته تتصف بالصرامة في تدقيق المصطلحات والمفاهيم التي يعتمد عليها، وقد جعل من الجدل أداة أساسية لدراسة عناصر الظاهرة الأدبية مما مكنه من تأطير مجموعة من العلاقات المتغيرة والثابتة التي تصل عناصر الظاهرة ببعضها البعض. لكل تلك الأسباب قدم تليمة تنظيرات ما تزال قادرة على البقاء والإخصاب في النقد العربي المعاصر.

إن القراءة بوصفها فعلا يتم في لحظة مختلفة ــ على الأقل ــ في

بعض جوانبها عن اللحظة التي قدم فيها تليمة تنظيراته تلك ـ تطرح بعض الهوامش التي تود وضعها بإزاء بعض تنظيرات تليمة.

إن التنظير فعل معرفي ومُؤَسِّس عقلي للنظرية؛ ولهذا فهو قرين النظرية في كونها تقوم على بعدين نسبي ومطلق، فالبعد النسبي هو نتاج لسعي المُنظِر إلى الاستجابة لمتغيرات لحظته الآنية بما فيها من نتاج إبداعي متغير، وأما البعد المطلق فهو البعد الذي تقدم فيه النظرية ما يتجاوز واقعها الآني وتطرح ما يستطيع الامتداد والتأثير في لحظات أخرى من حياة المجتمع الإنساني(٤٣). ومن منظور هذين البعدين قدم تليمة تنظيرًا توجيهيًا للأدب والنقد العربي الحديث ـ يمثل عند مقارنته بأقرانه من ممثلي التيار الماركسي في النقد العربي الحديث(٤٤) ـ إضافة متميزة وأصيلة. بل إن مفهومه عن الأدب / الفن بوصفه موازاة رمزية للواقع، وتحليله لطبيعة المهمة الاجتماعية للفن، وتصوره للعلاقة بين التشكيل والموقف، تمثل كلها إضافات محورية إلى النقد العربي الحديث. . . . . . ولكن بعض تنظيراته واستنتاجاته ظلت محكومة بلحظتها التاريخية؛ أي بمرحلة الصراع الأيديولوجي الحاد بين الاشتراكية والرأسمالية في العالم عامة وفي العالم الثالث على وجه الخصوص، والتي أخذت تشتد بعد الحرب العالمية الثانية. وكان اتخاذ الماركسية موقفًا ونظرية وإطارًا لدى كثير من المثقفين النقاد قرين تصور أنها "النظرية العلمية" الوحيدة والشاملة. وهذا ما كان يتجلى لدى تليمة في وصفه لها بأنها "الفكر العلمي" وأن فهمها للواقع هو "المفهوم الصحيح"، وأن تصورها للمجتمع هو "المفهوم الصحيح"، وأن أصولها النظرية هي "هذا الأساس العلمي النظري للمعرفة". ولعل القارئ المعاصر يصبح أكثر تريثًا بإزاء هذه الأوصاف وأكثر ميلا إلى إعادة تأملها في ضوء عدد من

المتغيرات التي شهدها الوضع العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين، لعل من أبرزها: دخول النظام الرأسمالي في طور من تعقيد أنشطته الاقتصادية التي تتمثل في ظواهر: الشركات عابرة القارات، والشركات متعددة الجنسيات، العولمة في جانبها الاقتصادي الذي يتجلى في محاولة نشر أنماط محددة من الإنتاج والاستهلاك. فلم تعد الرأسمالية كما كانت في النصف الأول من القرن العشرين وهى المرحلة التي اكتملت فيها الصياغات النظرية للفكر الماركسي التقليدي، ومحاولة ذلك النظام في جانبه المتصل بالفكر والممارسة السياسية، إصلاح سلبياته الاجتماعية وذلك بتحسين ظروف العمل وسن قوانين الرعاية الاجتماعية، ومنح الامتيازات للطبقات الفقيرة والمحرومة، ولقد كانت هذه الإجراءات ــ كما لاحظ "برتراند رسل" في كتابه "حكمة الغرب" ــ كفيلة بتطوير النظام الرأسمالي وضخ دماء حياة جديدة فيه. ونجاح عديد من الأحزاب الاشتراكية الديموقراطية في المجتمعات الغربية في الوصول إلى الحكم بمفردها أو بالتحالف مع أحزاب أخرى، حدث هذا بداية من السبعينيات وتواصل فيما تلاها في معظم الدول الأوروبية كألمانيا وفرنسا واليونان وإسبانيا وغيرها. وذلك ما يشير إلى أن صيغة "الاشتراكية الديموقرطية " التي كان الفكر الماركسي التقليدي يستهجنها ويبعدها عن دائرة الاشتراكية العلمية قد أثبتت أنها قادرة على الاستجابة للمتطلبات الحياتية في مجتمعات مختلفة. ثم سقوط نظم الحكم الشمولي في شرق أوروبا، وسعي مجتمعاتها إلى إعادة صياغة أوضاعها السياسية والاجتماعية في صيغ جديدة تجمع بين العدالة الاجتماعية والديمقراطية بما فيها من تعددية حزبية وتداول للسلطة عن طريق الانتخابات، والإقرار بحق الاختلاف، واحترام حقوق الإنسان (وإن كانت هذه المجتمعات لا

تزال تعيش لحظة هذا المخاض الأليم بما ينطوي عليه من تضحيات باهظة).

ولعل تأمل هذه التحولات يشير إلى ضرورة مراجعة فكرة تقسيم مراحل التاريخ ــ وفق المنظور الماركسي ــ إلى مراحل محددة تنتهي بانتصار الاشتراكية، ويبدو أن فكرة تقسيم التاريخ إلى مراحل، وفق النهج الماركسي أو وفق غيره من النهوج، يمكن أن تكون صالحة عند التعامل مع ماضٍ انتهى واكتمل فيمكن حينئذ البحث عن مراحله، أما ذلك الواقع المتبدل، المتحول فيبدو مستعصيًا على هذه الفكرة. فإذا نظرنا إلى ظواهر الأدب والثقافة سنجد أنها ــ في المجتمعات المعاصرة ــ قد أصبحت تنطوي على خصوصيات في طبائعها النوعية مما يجعلها متأبية على أن تكون مجرد انعكاس عن الواقع الاجتماعي أو البنية التحتية، بل إن "ثورة الاتصالات " التي يأخذ منها كل مجتمع معاصر، وبصرف النظر عن مستوى تطوره، ما يستطيع تبعًا لقدراته المادية وتبعًا لتأصل الممارسة الديمقراطية فيه ــ قد أسهمت في منح التيارات الثقافية المختلفة- داخل المجتمع الواحد ــ إمكانات التعبير عن مواقفها والوصول إلى فئات كثيرة من المتلقين، وهذا يشير إلى أن فكرة وجود مثل جمالي أعلى للقوة المسيطرة اجتماعيًا يتم في ضوئه إنتاج الثقافة وتلقيها ــ تحتاج إلى مراجعة وتطوير؛ إذ يبدو أن الرصد المعاصر يكشف عن وجود عدة مثل جمالية متعددة في المجتمع الواحد تستطيع بوسائل الاتصالات المختلفة تقديم رؤاها. بل إن وعينا بإمكانات قراءة تاريخنا الأدبي والثقافي والنقدي من منظورات متعددة ومتغايرة يتيح لنا إعادة بلورة المثل الجمالية المتعددة التي تحققت في بعض مجتمعات القرون الوسطى، على نحو ما تكشف دراسة جابر عصفور "بلاغة المقموعين" عن وجود

نمط من التفكير البلاغي لدى الفئات المهمشة في المجتمع العربي الوسيط يختلف عن ذلك النمط السائد لدى الفئات السائدة في المجتمع، رغم أن هذين النمطين كانا يستخدمان عناصر تكوينية واحدة[٤٥]. مما يشير إلى إمكانية إعادة بناء المثل الجمالية المتعددة القائمة في مجتمع ما، ومن ثم يتحول درسها إلى تحليل مكوناتها الجمالية والمعرفية من ناحية، واكتشاف العلاقات المتبلورة بينها من ناحية أخرى.

لقد قدم تليمة، في ثنايا تنظيراته النقدية، قراءته لعدد من النظريات النقدية الغربية و كان ينقدها من المنظور الذي يساعده في تأكيد "صواب" منظوره، من ناحية، وإبراز شمولية تنظيره من ناحية أخرى. ولكن قراءة لبعض نصوص النظريات الغربية تكشف عن إمكانات مختلفة، أو بالأحرى مناقضة لقراءة تليمة. ونشير هنا، على سبيل التمثيل، إلى نظرية المحاكاة الأرسطية في جانبين من جوانبها؛ أولهما خاص بما استنتجه تليمة من مقولة أرسطو التي تحدد العمل المسرحي بأنه "حركة تُؤدى لا حكاية تُروى"إذ استنتج منها(ويفصح هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحي، وهو أن هذا (صراع) تنهض به حركة وحوار)[٤٦]. ولكن نظرية أرسطو، فيما نرى، لا تتعامل مع المسرح بوصفه نوعًا أدبيًا قائمًا على الصراع، بل تراه قائمًا على "الحدث" أو "الفعل"، أما تقديم الصراع بوصفه العنصر الأساسي في المسرح فهو حديث في تاريخ النظرية الدرامية، إذ يعود إلى هيجل الذي أصّل فكرة الصراع في فلسفته العامة وفي فلسفته الجمالية[٤٧] وعنه تلقت اتجاهات متعددة في النظرية الدرامية تلك الفكرة.

وأما ثاني هذين الجانبين فيبدو في تحليل تليمة للموقف الكلاسيكي ـ أي أفكار أفلاطون وأرسطو ـ وتصنيفها على أنها

تنظر إلى الفن من زاوية المتلقي وأنها (وإن تكن قد بحثت عن (مصدر) الفن وطبيعته، فقد كان بحثها هذا لتصل إلى (أثره) ووظيفته. أي أن هذه النظرية كانت إذا وقفت عند (الفنان) فإنما لتصل إلى (المتلقي)؛ لأن ماهية الإبداع لم تكن شاغلها، وإنما كان شاغلها مهمته)[٤٨]. ولكن تأمل كتاب "فن الشعر"لأرسطو يكشف عن نتيجة عكسية إذ نجد فيه صياغة دقيقة وشاملة لماهية الفن/الأدب بوصفه محاكاة، ولطرائق المحاكاة ومجالاتها؛ ولذا ظلت هذه الجوانب باقية في النقد الأوروبي ولم تكد تتعرض لتغيير، منذ عصر النهضة، إلا ما يتصل بتوسيع دلالة المحاكاة، أما ذلك الجانب الخاص بالمهمة في نظرية أرسطو فهو الجانب الذي يتصف بغموض شديد؛ ولذا أخذ شارحوه يحاولون إعادة بناء ما يتصل به مستعينين في ذلك بكتابات أرسطو في مجالات أخرى؛ ولذا تعددت الاجتهادات التي قدموها ــ منذ محاولة "بوتشر"[٤٩]، بل إن بعض التفسيرات المعاصرة قد مدته إلى بعض النظريات الحديثة كنقد استجابة القارئ[٥٠].

هذه الهوامش مجرد هوامش صغيرة على تنظيرات من "أرقي" الصياغات التي قُدِّمت في النقد العربي الحديث والمعاصر إلى الآن.

الهوامش

١- نشير إلى أن مقالات تليمة تحتاج إلى رصد وجمع دقيقين، ونكتفي هنا بالإشارة إلى عدد منها:

- بين النظرية والمنهج في النقد الأدبي، مجلة الفكر المعاصر، عدد يناير ١٩٧٠.
- بناؤنا الثقافي وقضية الحرية، مجلة الكاتب، عدد نوفمبر ١٩٧١.
- في البدء كان العمل، مجلة المجلة عدد سبتمبر ١٩٧١.
- مندور: مرحلتان في حياته وفكره، مجلة الطليعة، عدد مايو ١٩٧٥.
- تصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقد، عدد مايو ١٩٩٠.
- مشهد النقد الأدبي في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الهلال، عدد يولية ٢٠٠٢.

٢- عثرنا له على هذا الفصل المترجم: سميوطيقا الثقافة: حول الآلية السميوطيقية للثقافة، تأليف يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي، منشور ضمن كتاب:مدخل إلى السميوطيقا، إشراف نصر أبوزيد وسيزا قاسم، دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص - ص ٢٩٥ - ٣١٦.

٣- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، طبعة دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٦، ص ١٧٢. ونشير إلى أن الأقواس داخل الاقتباس هكذا في الأصل، كما نشير إلى أن تليمة يكثر في كتاباته من استخدام الأقواس داخل متونه، ولن نشير إلى هذه الظاهرة في الاقتباسات التالية.

٤- مقدمة في نظرية الأدب، ص ٩.

٥- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٠.

٦- المرجع السابق، ص ١٧.

٧- انظر المرجع السابق، ص ــ ص١٧- ٢٣. وهو يعرف التجريد بأنه (هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها). أما التعميم فيعرفه على أنه (هو إطلاق هذه الصفات المستخلصة - أو المعاني المجردة- على كل الجزئيات والأشياء التي تشترك في تلك الصفة، مع اتساع هذه الصفة لما يستجد من جزئيات وأشياء داخل نفس المجموعة) ص ٢٣.

٨- مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٩.

٩- المرجع السابق، ص ٤٣.

١٠- نفسه، ص ٤٣.

١١- مقدمة في نظرية الأدب، ص ٥٠.

١٢- المرجع السابق، ص ٥٠.

١٣- انظر تحليل تليمة التفصيلي لسمات نموذج البطل عند شكسبير وجوته، ص ــ ص ٧٣ - ٧٧، من مقدمة في نظرية الأدب.

١٤- مقدمة في نظرية الأدب، ص ٨٨.

١٥- المرجع السابق، ص ٧٩.

١٦- نفسه، ص ٨٧.

١٧- انظر: مقدمة في نظرية الأدب، ص ــ ص ٩٩ - ١١٦.

١٨- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٥٢.

١٩- انظر: مقدمة في نظرية الأدب، ص ــ ص١٥٣ - ١٦٤.

٢٠- انظر هذا العرض والنقد بالتفصيل في: مقدمة في نظرية الأدب، ص ــ ص ١٣٢ - ١٤٤.

٢١- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧٤.

٢٢- انظر: مقدمة في نظرية الأدب، ص ــ ص ١٧٥ - ٢١٣، حيث يعرض تليمة النظريات الأدبية الثلاث.

٢٣- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧٤.

٢٤- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨، ص ٦٣، ومن الملاحـــظ أن هـــذه المقولـــة متكررة كثيرًا لدى تليمة في هذا الكتاب.

٢٥- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٢٢.

٢٦- المرجع السابق، ص ٣٤.

٢٧- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ــ ص ٣٢ ــ ٣٣.

٢٨- المرجع السابق، ص ٦٥.

٢٩- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ــ ص ٧٣ ــ ٧٤.

٣٠- المرجع السابق، ص ٧٥.

٣١- مداخل إلى علم الجمال، ص ٨٤.

٣٢- المرجع السابق، ٨٥.

٣٣- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٠٠.

٣٤- المرجع السابق، ص ١٠٣.

٣٥- نفسه، ص ١١٧.

٣٦- مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص١١٦.

٣٧- انظر مداخل إلى علم الجمـــال الأدبـــي، ص ــ ص ١٠٢ ــ ١٠٣، حيث يحلل تليمة مفهومه للنشاط اللغوي، وانظر أيضًا ص ١٠٩ حيث يفيد من فكرة مصطفى ناصف عن أن المعنى بنية رمزية. وانظر كتاب مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ــ ص ١٩٢ - ١٩٤، حيث يتناول مصطلح "النشـــاط اللغـــوي". وكتابه: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيـــروت، د. ت، وهو الذي يطرح فيه فكرة أن الرمز هو أساس تشكيل المعنى في الشعر "العربي القديم" بدلا من فكرة الغرض، لاسيما ص ١٢٦، ١٣١، ١٤٠، ١٤٢. والجدير بالملاحظة أن كتاب "دراسة الأدب العربي" قد صـــدر عام ١٩٦٥ أو ١٩٦٦، بينما صدر كتاب "نظرية المعنـــى فـــي النقـــد

العربي" في أوائل السبعينيات، انظر: سامي سليمان أحمد: كتب مصطفى ناصف:ببليوجرافيا وملاحظات حول ناقد معاصر، مجلة فصول، العدد ٦٣، ص ـ ص ٤٤٠ - ٤٤٢.

٣٨- انظر: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ـ ص ١٢٤ - ١٢٦.

٣٩- انظر: سامي سليمان أحمد: الجمالية العربية في النقد العربي الحديث، مجلة الفكر العربي، عدد مارس ١٩٩٢، ص١٤١.

٤٠- انظر: النقد العربي: تأليف عبد المنعم تليمة، عبد الحكيم راضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٤، ص ـ ص ٤٧٩ - ٤٩٠، حيث يقدم تليمة مدخلا للتأريخ للنقد العربي الحديث تحت عنوان "النقد العربي الحديث: بحث في الأصول والاتجاهات والمناهج".

٤١- الدراسات المشار إليها في المتن هي على الترتيب: دراسة برادة "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، ودراسة رشيد ثابت "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام"، ودراسة الطاهر لبيب "سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجًا".

٤٢- انظر هوامش الفصلين الأول والثاني من "مداخل إلى علم الجمال الأدبي".

٤٣- حول النسبي والمطلق في النظرية النقدية، انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر ١٩٤٥ - ١٩٦٧، دار قباء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢، ص٤٠٣.

٤٤- حول نظرية الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث يمكن مراجعة الدراسة القيمة والشاملة التي قدمها فاروق العمراني تحت عنوان: النقد والأيديولوجيا: بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس ١٩٩٥.

٤٥- انظر: جابر عصفور: بلاغة المقموعين، مجلة ألف، العدد ١٢، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ١٩٩٢، ص ـ ص ٦ - ٤٩.

٤٦- مقدمة في نظرية الأدب، ص ـ ص ١٥٤ ـ١٥٥.

٤٧- انظر الدراسة التالية:

Gellrich, Michelle: Tragedy and Theory:The problem of conflict since Aristotle, Princeton University Press , 1988.

٤٨- مقدمة في نظرية الأدب، ص ١٧٩.

٤٩- انظــر: S.'H. Bucher:Aristotle Theory of Poetry and fine Art, London 1907

٥٠- انظــر: Adnan. k. Abdalla: Catharsis in Literature, Indiana University Press 1988.

الفصل الخامس

خطاب النقد المسرحي التفسيري
عند شوقي ضيف
(الصيغ والعمليات النقدية)

(١)

التفسير مصطلح من المصـــطلحات النقديـــة المتـــواترة لـــدى اتجاهات نقدية معاصرة، وتختلف دلالته من اتجاه إلى آخر، كمـــا تتعدد العمليات النقدية الناتجة عنه داخل كل اتجاه منها، ولدى كل ناقد، ولقد برز الاهتمام بدور التفسير في خطابات نقدية مختلفة في النصف الثاني من القرن العشرين، وحمل في كـــل منهـــا دلالـــة محددة؛ فبينما تبلورت الهرمنيوطيقا بوصفها علم القواعد التي تحكم تفسير النصوص الأدبية، والدينية، والتاريخية، والفلسفية ــ فـــإن التفسير قد أضحى ، في إطار ذلك العلم ، الممارسة التطبيقية لتلك القواعد، من منظور التركيز على علاقة المفسِّر بما يفسره[١].

وإذا كان الاتجاه الهرمنيوطيقي يؤسس مفهوم التفســـير تأسيسًـــا فلسفيًا ينبني على أساس تصور رواده لمفهوم الوجود وكيفية إدراك الذات العارفة واتصالها به ــ فإن ثمة منظورًا آخر يتعامـــل مـــع التفسير بوصفه العملية الأساسية التي يقوم بها الناقد الأدبي، وينطلق هذا المنظور ــ الذي يتجلى في بعض كتابات إدوار سعيد وفريدريك جيمسون ــ من النظر إلى النقد (بوصـــفه ممارســـة للتفســـير) [٢]. وتتولد ماهية النقد لديهما عن مهمته؛ فالنقد (بوصفه شكلا من أشكال التفسير النصي تتمثل وظيفته في كونه موقعًا ممتازًا للكلية الأخلاقية والإدراكية والسياسية، وبوصفه ممارسة ــ إن لم تكن راديكاليـــة ــ بصورة جوهرية ــ فإنها تميل إلى أن تكون كذلك)[٣] مما يشير إلى أن مهمة النقد مهمة اجتماعية فعالة تستهدف ــ عبر الاتكاء علـــى التفسير ــ الإسهام في تغيير الواقع الاجتماعي.

وإذا كان الاتجاهان السابقان قد تعاملا مع التفسير بوصفه العملية النقدية الأساسية في خطاباتهما النقدية فإن ثمة من جعل التفسير عملية نقدية محورية ـــ في خطابه النقدي ـــ تلي عملية تحليل البنى الداخلية للأعمال الفنية؛ فجولدمان جعل من دراسة بنية العمل الأدبي عملية فهم، بينما جعل من الشرح/ التفسير عملية تستهدف درس بنية النصوص الأدبية في إطار الكلية الاجتماعية التي ولدتها، بحيث تصبح تلك البنية الاجتماعية الإطار المرجعي الكاشف عن القيم الاجتماعية التي يتضمنها العمل الأدبي دون أن تتجلى فيه مباشرة، كما أن ذلك العمل يسهم ، بفعالية ، في تشكيلها في الآن نفسه(٤)، مما يجعل من عملية إعادة ضم العمل الفني ـــ بعد تحليل بنيته ـــ إلى سياقه الاجتماعي عملية شارحة ومفسرة لرؤية العالم التي يجسدها ذلك العمل دون أن تتبدى فيه تبديًا مباشرًا.

ورغم أن النقد العربي الحديث لم يتعرف تلك الاتجاهات إلا في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ـــ فإن من الواضح أنه قد عرف ـــ منذ منتصف العشرينيات ـــ اتجاهًا نقديًا يمكن أن يوصف بأنه اتجاه تفسيري، وإن اختلفت ـــ بطبيعة الحال ـــ دلالة التفسير ومقوماته لدى أصحاب هذا الاتجاه ورواده عن دلالته لدى الاتجاهات المعاصرة. وتكاد دراسات طه حسين حول تجديد ذكرى أبي العلاء "١٩١٤" و"في الشعر الجاهلي" (١٩٢٦) تمثل البدايات الأولى لذلك الاتجاه. بينما تمثل الكتابات المختلفة التي قدمها عدد من النقاد الذين كانوا يقومون بالتدريس في الجامعات مرحلة تبلور هذا الاتجاه، وتمتد تلك الكتابات من النصف الثاني من الأربعينيات إلى بداية السبعينيات؛ إذ تمثل هذه الفترة ـــ زمنيًا ـــ مرحلة تبلور هذا الاتجاه واستقراره في مجال نقد الأدب العربي الحديث. وهذا ما تكشف عنه كتابات محمود حامد شوكت "المسرحية في شعر شوقي ١٩٤٧"، و"الفن القصصي

في الأدب العربي الحديث ١٩٥٦"، وكتابات عمر الدسوقي "في الأدب الحديث ١٩٥١" بجزأيه، و"المسرحية ١٩٥٣"، و"نشأة النثر الحديث ١٩٦٢". ولحمد هيكل عن "تطور الأدب الحديث من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ١٩٦٧" و"الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ١٩٦٨".

ورغم أن القسط الأكبر من إسهامات شوقي ضيف يقع في مجال درس الأدب والتراث العربي القديم فإن دراساته عن الأدب العربي الحديث تكاد تمثل نموذجًا دالا على توجهات أصحاب ذلك التيار. فقد قدم شوقي ضيف دراسات مختلفة حول بعض جوانب الأدب العربي الحديث، أو بعض كُتّابه، أو بعض أنواعه الأدبية. ويمكن أن تنتظم هذه الدراسات ــ تبعًا لطبيعة النشر ــ في إطارين مختلفين، وهما إطارا الكتب والمقالات؛ ففي الإطار الأول قدم الكتب التالية(**) "شوقي شاعر العصر الحديث ١٩٥٣"، و"دراسات في الشعر العربي المعاصر ١٩٥٣"، و"الأدب العربي المعاصر في مصر" ١٨٥٠ - ١٩٥٠" ١٩٥٧، و"البارودي رائد الشعر الحديث ١٩٦٤"، ثم "مع العقاد ١٩٦٤".

وبالإضافة إلى الكتب السابقة تناول شوقي ضيف بعض جوانب الأدب العربي الحديث أو بعض قضاياه في إطار دراسته لبعض المسائل النقدية العامة، وهذا ما يظهر في عدد من كتبه، ومنها: "الفكاهة في مصر ١٩٥٨" و"النقد الأدبي ١٩٦٦"، و"فصول في الشعر ونقده ١٩٧١" ثم "مناهج البحث الأدبي ١٩٧٢" و"في التراث والشعر واللغة ١٩٨٧). ومن البين أن بعض تلك الكتب قد كان ضمًا لمقالات نشرها ضيف في الدوريات أو أبحاث ألقاها في ندوات، ومن ذلك كتاباه "دراسات في الشعر العربي المعاصر" و"فصول في الشعر ونقده".

وأما في الإطار الثاني فقد كتب ضيف مقالات متعددة عن بعض جوانب الأدب العربي الحديث أو بعض كُتّابه؛ ومنها: "لغة المسرح بين العامية والفصحى"، و"صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد"(٥).

ويمثل ما قدمه شوقي ضيف في النقد المسرحي ــ التطبيقي خاصة ــ جانبًا من إسهاماته في دراسة الأدب العربي الحديث، وهو ما يتجلى في بعض كتبه مثل: "شوقي شاعر العصر الحديث"، و"الأدب العربي المعاصر" و"مع العقاد"(٦). كما يتجلى أيضًا في بعض مقالاته(٧). وليس درس ذلك الإسهام سوى دال كاشف عما قدمه ضيف في نقد أنواع الأدب العربي الحديث الأخرى كالشعر والرواية.

إن التفسير ــ كما يكشف عنه تحليل نتاجات أولئك النقاد ــ يتمثل في عدد من العمليات النقدية المتتابعة أو المتجادلة أحيانًا بهدف شرح النص الأدبي شرحًا داخليًا وخارجيًا يتمثل في تحليل مكونات العمل الأدبي/ الفني إلى عناصره المختلفة، من ناحية. وفهم ذلك العمل في علاقته بمجتمعه وتاريخ مجتمعه وما أثر فيه من عوامل، من ناحية ثانية. وفهم العمل في علاقته بمبدعه، من ناحية ثالثة، ثم تقييم العمل الفني ــ بطريقة غير مباشرة وموجزة غالبًا ــ من ناحية رابعة. . . . . ولما كان التفسير لدى هؤلاء النقاد ينحو منحًى وصفيًا واضحًا فقد كانوا يقومون ، في ممارساتهم النقدية ، باستخدام عدد من الصيغ النقدية التي لم يهتموا دائما بتحقيق أصولها الفلسفية؛ ربما لأن شاغلهم الأساسي لم يكن تأسيس النقد ــ من حيث هو مجموعة من العمليات المعرفية ــ تأسيسًا فلسفيًا، بل العمل على جعل تلك الصيغ النقدية مجرد أطر عامة يتحرك الناقد في ضوئها، منتجًا عددًا من العمليات النقدية. وتهدف ــ الصيغ والعمليات معًا ــ إلى شرح النصوص والظواهر الأدبية من جوانب مختلفة. ولعل هذا ما يفسر التسمية التي حملها

ذلك الاتجاه لدى بعض نقاده المشار إليهم، أو لدى نقاد آخرين؛ فلقد وُصِف بأنه "الاتجاه المتكامل" أو "الاتجاه التكاملي". وقد يبدو غريبًا أن يكون سيد قطب هو ــ فيما نعلم ــ أول من استخدم مصطلح "المنهج المتكامل" في النقد العربي الحديث، إذ استخدمه في كتابه "النقد الأدبي" الصادر عام ١٩٤٧. ولقد تحددت لديه دلالة المصطلح في كونه دراسة للعمل الأدبي/ الفني من مختلف الزوايا، وجعل قطب من ذلك التعدد "القيمة الأساسية" لذلك المنهج، ثم حدد طبيعته بأنه (يتناول العمل الأدبي من مختلف زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر المجتمع التاريخية إلى حد كبير أو صغير)[٨].

ولعل التطبيقات النقدية التي قدمها قطب ــ في إطار تقديمه لذلك المنهج ــ تكشف عن أنه كان يركز فيها على بعض جوانب الدلالة الجمالية للنصوص، بينما كان يجعل مما حول النص؛ كالتاريخ، والمجتمع، وذات الفنان وسائل مسهمة في تحديد القيم الاجتماعية والإنسانية لتلك النصوص[٩] مما يجعل من تلك الوسائل أدوات فعالة في التفسير النصي.

ويكاد شوقي ضيف أن يكون قد أصّل ذلك المصطلح على الرغم من أنه لم يستخدمه إلا بعد فترة طويلة من ممارساته النقدية التطبيقية، وإن كانت تلك الممارسات تحقق الدلالة التي يحملها ذلك المصطلح[١٠]. ولقد حدد شوقي ضيف الحاجة إلى ذلك المنهج بأن البحث الأدبي أو الدرس النقدي (أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل هو لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه؛ ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعًا، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي، حتى تتكشف له جميع الأبعاد في الأديب وفي الآثار الأدبية)[١١].

وإذا كان شوقي ضيف قد أخذ يبين ما الذي يمكن أن يفيده الباحث/ الناقد الأدبي من كل منهج من مناهج النقد المختلفة[١٢] فمن الواضح أن الفائدة التي كان يستخلصها من كل منهج إنما كانت تقتصر على جانب أو بعد واحد من أبعاد النص الأدبي أو مبدعه. وهذا يرتد إلى أن النقد لدى شوقي ضيف عمليات تتراوح بين درس النص، من ناحية، ودرس مبدعه من ناحية أخرى. وبذا تبدو إمكانات الإفادة من المناهج المختلفة وسيلة لإضاءة هذا البعد أو ذاك: النص الأدبي أو المبدع. ولكن هذا ليس وحده الأساس الذي يستند إليه شوقي ضيف في تبريره الحاجة إلى "المنهج المتكامل"، فثمة مبرر آخر يتمثل ـ فيما يراه ضيف ـ من ثراء النصوص الأدبية ثراء يفضي ـ من ذلك المنظور ـ إلى الحاجة إلى تعددية المناهج[١٣].

ومن البين أن هناك إمكانية لرد مصطلح المنهج التكاملي ـ الذي أصّله شوقي ضيف في مجال الدرس النقدي ـ إلى بعض أصول عربية قريبة منه زمنيًا أو سابقة، بقليل، على الفترة التي أخذ فيها ضيف يعمل في مجال الدرس النقدي. فلقد طُرِح مفهوم المنهج التكاملي/ المتكامل في سياق دراسة علم النفس بمصر؛ فمنذ بداية الأربعينيات أخذ يوسف مراد يؤصّله سواء في محاضراته بكلية الآداب في جامعة القاهرة، أو في مقالاته التي كان ينشرها في مجلة علم النفس (١٩٤٥ - ١٩٥٣)[١٤] وتتبدى وجوه الالتقاء بين مفهومي مراد وضيف في أكثر من ناحية؛ فإذا كان يوسف مراد قد جعل المنهج التكاملي هو الذي (يتخذ من الشخصية المحور المركزي لجميع الدراسات السيكولوجية)[١٥] فإن ضيف قد التقى معه في جعله المنهج التكاملي في النقد ينصرف ـ في جانب من أهم جوانبه ـ إلى درس (جميع الأبعاد في الأديب)[١٦]. وبذلك يلتقي السلوك عند مراد مع النص/ العمل الأدبي عند ضيف من حيث

صدور كل منهما: السلوك والنص، عن شخصية في حالة الإبداع صدورًا يتطلب أن يجعل كل من الناقد ودارس علم النفس من درس النص أو السلوك سبيلا إلى اكتشاف الشخصية التي أفرزته. وبقدر ما كان يوسف مراد يسعى ــ بواسطة المنهج التكاملي ــ إلى إبراز كنه الشخصية فإنه كان يقرر أن الدارس الذي ينتهج ذلك المنهج ــ سواء في علم النفس أو غيره من العلوم ــ عليه أن يتناول (جميع التيارات التي تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الإنسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو خلقية أو فلسفية، مع كشف تنظيم هذه التيارات وصلتها بعضها ببعض)[١٧]. ولا يكاد هذا الطرح يختلف كثيرًا عما طرحه شوقي ضيف من تأكيد على ثراء النصوص الأدبية بجوانب مختلفة: ذاتية واجتماعية وتاريخية وجمالية متعددة، ثراء يؤكد الحاجة إلى منهج تكاملي في درسها. ورغم هذا الالتقاء بين مراد وضيف فإن من الواضح أن هناك فارقًا بينهما؛ فقد كان يوسف مراد يؤكد ــ في تأطيره للمنهج التكاملي ــ على ضرورة أن يعمل الدارس على إدراك العلاقات المختلفة التي تربط بين مختلف عناصر الظاهرة النفسية أو الاجتماعية على السواء[١٨]. ومن البين أن دارس خطاب ضيف النقدي لا يحظى بأي تأكيد على هذا الإلحاح أو ذلك الإدراك.

وبقدر ما كان تأكيد خطاب ضيف على الحاجة إلى درس النصوص ومبدعيها، وعلى ثراء النصوص الأدبية بدلالاته المختلفة ــ يدفعه إلى تعليل الحاجة إلى المنهج التكاملي، من ناحية، فإنه كان يقوده ــ من ناحية ثانية ــ إلى تحديد الوظيفتين الأساسيتين للنقد الأدبي، عنده، تحديدًا يكشف عن رسوخ التوجه التفسيري لديه؛ إذ تنصب هاتان الوظيفتان على (توضيح الأثر الأدبي توضيحًا تامًا يشمل كل خصائصه وكل معانيه، وتقويمه أيضًا تقويمًا سديدًا بمعايير سليمة)[١٩]. وإذا كان مصطلح

"التوضيح" ـ في هذا السياق ـ تتصرف دلالته إلى شرح الخصائص الجمالية المتبدية في النصوص الأدبية والكشف عن القيم الذاتية والاجتماعية والإنسانية الكامنة فيها، فإنها تلتقي مع تلك الدلالة مع الدلالات التي خلعها عز الدين إسماعيل ومحمد مندور على مصطلح التفسير(٢٠)؛ حيث انصب المصطلح لديهما على التحليل الجمالي للعمل الأدبي تحليلا يكشف عن طبيعته من حيث مادته والعناصر المكونة له، كما عند عز الدين إسماعيل، بينما يكشف عن مصادر العمل الفني وأهدافه وخصائصه عند مندور(٢١). وإن كان مندور قد استخدم المصطلح نفسه في سياقات أخرى ليشير به إلى (تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى ، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة)(٢٢). مما جعل من العمليات النقدية الناتجة عن دلالة المصطلح تلك تتصرف إلى التفسير/ الشرح الخارجي للنصوص والظواهر الأدبية اعتمادًا على المؤثرات الخارجية التي تؤثر فيها.

تقود صفة التكاملية التي طرحها خطاب شوقي ضيف تأطيرًا للنقد الأدبي إلى بيان أن ما كشف عنه ظاهر الخطاب من جعل النقد الأدبي كشفًا عن خصائص النصوص والظواهر الأدبية وسمات أصحابها لا يدل ـ وحده ـ على الماهية الحقيقية لذلك الخطاب؛ إذ إن ذلك الخطاب كان يستند إلى عدد من الصيغ النقدية المختلفة مثل: صيغة المزاوجة بين القديم والحديث، وصيغة الأدب مرآة لحياة الأمة أو المجتمع، وصيغة الأدب تعبير عن ذاتية مبدعه. وليس تعدد تلك الصيغ إلا قرينة واضحة على أن التكاملية تفضي إلى سعي منتج الخطاب إلى بلورة صيغ مختلفة تؤطر لتلك التكاملية. ولكن لما كانت تلك الصيغ تبدو صيغا عامة متواترة في خطابات نقدية أخرى، ولدى نقاد آخرين سابقين على ضيف أو

معاصرين له، ومن اتجاهات نقدية مختلفة[٢٣] فإن الدلالة الحقيقية لكل صيغة منها لدى ضيف لا تتكشف إلا بتحليل نصوصه النقدية؛ إذ إن هذا التحليل قمين بكشف الدلالات الأصلية لتلك الصيغ في خطاب ضيف، مما قد يكشف عن أن تلك الصيغ قد اكتسبت لديه دلالات محددة، خاصة، تختلف عن دلالاتها لدى طه حسين، أو لويس عوض ممن تكررت لديهم بعض هذه الصيغ.... ولما كانت تلك الصيغ هي منطلقات ضيف في تفسيراته للأعمال والظواهر الأدبية فإنها هي التي كانت تحدد العمليات النقدية التي كان يقوم بها، مثل: تلخيص النص، والكشف عن الملامح المشتركة بين النصوص، وإدراك خصوصية كل نص. ولقد كانت تلك العمليات وغيرها تجعل من منطقة خارج النص هي المبتدأ؛ حيث يتوقف ضيف دائمًا أمام المؤثرات المختلفة التي أثرت في النص وصاحبه، أو أثرت في الكاتب ثم في النص؛ لأن الاهتمام بالكاتب يسبق دائمًا ــ لدى نقاد الاتجاه التفسيري ــ الاهتمام بالنصوص الأدبية. ويتبع ذلك الوقوف أمام النص وشرحه وتحديد دور العناصر الجمالية المختلفة في تشكيله، ثم الانتهاء بتقييم النص تقييمًا موجزًا دائمًا. ولما كانت المؤثرات المختلفة التي يعتمد عليها الناقد التفسيري تتصل بمختلف عناصر الظاهرة الأدبية/ الفنية؛ مثل: العصر، المجتمع، الشخصية، التراث والتقاليد الأدبية ــ فإن ذلك التعدد قد كان يمنح الناقد مجالا أوسع في عملياته النقدية ما دام يهدف إلى تفسير النص تفسيرًا يؤكد ثراء النصوص الأدبية بدلالات مختلفة، من ناحية، ويحقق للنقد ــ من حيث هو مجموعة من العمليات المعرفية ــ صفة التكاملية، من ناحية ثانية.

(٢)

الصيغة النقدية هي المنطلق النظري الأساسي في أي خطاب نقدي ، أو هي المبدأ أو المبادئ الأساسية والشاملة التي تحكم منظور الناقد للظاهرة الأدبية/ الفنية، وتتضمن الصيغة ـ وإن بشكل غير مباشر ـ تصور الناقد حول عناصر الظاهرة الأدبية/ الفنية(٢٤). ولقد تعددت الصيغ النقدية التي اعتمد عليها خطاب شوقي ضيف النقدي في تعامله مع أنواع الأدب العربي الحديث، ومنها المسرح. وتبدو صيغة المزاوجة بين القديم والحديث أشيع تلك الصيغ؛ وتنصرف دلالة القديم لدى شوقي ضيف إلى التراث العربي القديم ولاسيما الأدب، بينما تنصرف دلالة الجديد إلى الثقافة الأوروبية الحديثة، ولاسيما الأدب أيضًا. وتدل صيغة المزاوجة بينهما على أن الأديب العربي الحديث ـ فيما يرى ضيف ـ إنما يستمد أفكاره ومثله الفنية والجمالية من مصدرين أساسيين: التراث العربي القديم، والأدب الغربي الحديث. ، ثم يطبع ـ ذلك الأديب ـ ما استمده "بروح عصره ". ولما كانت تلك الصيغة قد تحققت - فيما يرى ضيف - في كثير من نتاجات الأدب العربي الحديث فقد جعل منها ضيف حكم قيمة يُثمِّن من خلاله ما قدمه بعض أولئك الأدباء في أنواع أدبية مختلفة؛ فقد (استطاع شوقي أن يجدد في النموذج الغنائي القديم بما أدخل عليه من وصف الآثار ومن شعر وطني وعربي حماسي، ويضع لأول مرة في العربية الشعرَ التمثيلي. واستطاعت مدرسة شكري أن تحدث نموذجًا غنائيًا جديدًا يستلهم المنزع الرومانسي الغربي،

ولكنه يعبر عن روحها وروح مصر المتشائمة الحزينة في أوائل هذا القرن) [٢٥].

ولما كانت صيغة المزاوجة لدى ضيف تقوم على التوازن بين طرفيها فإنه كان حريصًا دائمًا على أن يدعو إلى الحفاظ على ذلك التوازن؛ إذ يكرر دعوة للأدباء العرب – ممن يتصلون بالثقافة الغربية – ألا يذوبوا فيها، فالأدباء العرب – فيما يرى – (يجب أن يعكفوا على قراءة الآداب الغربية، ولكن لا ليذوبوا فيها ذوبانًا مضطربًا، بل ليجدوا أنفسهم. ولست أشك في أنهم لو اطمأنوا ونظروا نظرًا عميقًا في قاع نفوسهم وقاع الحياة الإنسانية لشقوا طريقهم إلى شعر مصري من نمط إنساني كبير، يستمدون فيه من روح الكون كله وما تنشر فيه من ضياء الحق والحرية والخير، ذلك الضياء الذي يفيض فيضًا غزيرًا في النفوس الكبيرة) [٢٦]. إن تحقيق تلك المزاوجة يتطلب – فيما يرى ضيف – أن يكون الكاتب المصري العربي معبرًا (عن عواطف جمهوره وميوله القومية) [٢٧].

وبقدر ما يتبدى في النصوص السابقة وغيرها[٢٨] من حس تعليمي، توجيهي، طاغ يتجلى في تكرار أفعال الأمر وطرائق النفي والنهي[٢٩] فإن بروز ذلك الحس لدى ضيف إنما يرتبط بالسياق الاجتماعي السياسي الذي قدم فيه نصوص ذلك الخطاب في النصف الثاني من الخمسينيات؛ حيث كان الحس التعليمي التوجيهي متواترًا لدى كثير من نقاد الاتجاه الاجتماعي (مندور، ومحمود أمين العالم،وعبد العظيم أنيس،وعبد القادر القط، وغيرهم)[٣٠]. ورغم تلك المسافة التي كانت تفصل بين خطاب ضيف آنذاك وبين المتلقي العام/ العادي فقد ظل ذلك الحس التعليمي التوجيهي دالا على اتصال بعض نقاد الاتجاه التفسيري ببعض توجهات اتجاه النقد الاجتماعي في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

وتبدو صيغة الأدب/ المسرح مرآة لحياة الأمة أقل ترددًا في كتابات شوقي ضيف، ولكنها تستمد أهميتها ــ في خطابه ــ من كونها - في علاقتها بالصيغ التالية في خطابه - صيغة ذات شمول من ناحية، وكونها مولدة ــ من ناحية ثانية ــ لصيغة أكثر تواترًا في خطابه النقدي، وهي صيغة الأدب/ المسرح تعبير عن العصر.

ولقد قدم ضيف تلك الصيغة، بوضوح، في تقريره أن (الأدب في حقيقته مرآة ناصعة صافية ينعكس عليها ما يصيب أهله من أحداث عامة وظروف خاصة) [٣١]. ولذلك قادت هذه الصيغة ضيف ــ في تعامله مع النصوص والظواهر الأدبية والكتاب ــ إلى البحث، دائمًا، عن المؤثرات التي شكلت تلك النتاجات المختلفة؛ بحيث أصبحت تلك النتاجات معلولات لعلل سابقة عليها مما دَعَّم التوجه التفسيري في خطابه النقدي دون أن ينفي هذا أن تلك الصيغة قد ظلت، دائمًا، توجه كثيرًا من تقييماته النقدية[٣٢].

ولقد احتلت صيغة "الأدب/ المسرح تعبير عن العصر" موقعًا متقدمًا في خطاب ضيف النقدي، ورغم أن هذه الصيغة قد استقرت في النقد العربي الحديث مع نقاد التعبير/ الرومانسية كالعقاد وطه حسين وغيرهما ــ فإن من اللافت أنها تواترت كثيرًا لدى واحد من نقاد الإحياء ممن اتصلوا بالثقافة الغربية؛ فقد تكرر استخدام سليمان البستاني لها في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس (١٩٠٤) ووَظَّفها وظائف مختلفة[٣٣]، مما يكشف عن أن هذه الصيغة إنما هي نتاج مباشر من نتاجات الاتصال بالثقافة الغربية.

وإذا كانت هذه الصيغة تستند ــ من الناحية التصورية ــ إلى مقولة النسبية؛ فإنها تتضمن، من ناحية، رفضًا واضحًا لمفهوم الجمال الكلاسيكي الذي يقوم على وجود نموذج جمالي واحد،

سابق كامل، يسعى الناقد ـ في تعامله مع تلك النصوص والظواهر الأدبية ـ إلى الإمساك بتجلياته المختلفة. وتستلزم ـ من ناحية ثانية ـ أن يسعى الناقد المستند إليها إلى البحث عن جوانب المغايرة والجدة في النصوص والظواهر الأدبية/ الفنية.

وتكشف نصوص خطاب ضيف عن أنه جعل من استخدامه تلك الصيغة سبيلا كاشفًا عن العنصر الأساسي المؤثر في الأدب العربي الحديث، من منظور ضيف، من ناحية، ووسيلة لاستنباط بعض جوانب الجدة في نصوص الأدب العربي الحديث، من ناحية أخرى، بمعنى أنه إذا كان مفهوم العصر عند ضيف يقوم على الأساس الزمني، من جانب، ويستند إلى المؤثرات الفاعلة في كل فترة زمنية على حدة، من جانب آخر ـ فإن من الواضح أنه يتواتر في خطاب ضيف حول الأدب العربي الحديث درسٌ متأنٍ ـ إلى حد كبير ـ للعنصر الذي يبدو أن ضيف يعده المؤثر الأساسي الأول في ذلك الأدب وهو عنصر الجمهور(٣٤). وليس توجه الكاتب العربي الحديث إلى الجمهور ـ بمعناه الواسع ـ سوى السمة الأساسية التي تميز موقف ذلك الكاتب؛ مما يجعل من وجود نطاق واسع للتلقي سمة أساسية لطبيعة ذلك العصر، مما يعني أن عظم المدى الذي يتم فيه تلقى نصوص الأدب العربي الحديث يشخص "روح العصر" الساري فيه. ورغم أن تصور ضيف حول تأثير ذلك العنصر في الأدب العربي الحديث قد تجلى كثيرًا في حديثه عن الشعر العربي الحديث، فإن من الواضح أن هذا التصور ينسحب أيضًا على الأنواع الأدبية الأخرى. ولقد رصد ضيف تغير موقف الشاعر العربي الحديث ـ والكلاسيكي منه بخاصة ـ في علاقته بجمهوره،إذ بيَّن أن (الموقف اختلف، موقف الشعب من الحياة العامة وموقف أمرائه وموقف الشعراء

أنفسهم، فهم يعرضون شعرهم عن طريق المطابع والصحف على الجماهير، وهم لا يفكرون في الطبقة الممتازة المثقفة فحسب، بل لعلهم يفكرون في الطبقات الوسطى والدنيا بأكثر مما يفكرون في الطبقات العليا أو الطبقات الخاصة، بل أصبح أكثر ما يفكر فيه الشاعر أن ديوانه سيقرؤه كثير من الناس وأن قصيدته سينشرها في الصحف وسيقرؤها جمهور ضخم. وهو حريص على إرضاء هذا الجمهور، يتغنى له بما يهمه في حياته العامة من أفكار وآراء، وبذلك أخذت تختفي حياة الشاعر الخاصة وعواطفه وأهواؤه بينما أخذت تتضح حياة الجمهور وعواطفه وأهواؤه.

وعلى هذا النحو لم تعد عناية الشاعر موجهة إلى نفسه فحسب، بل أصبحت موجهة في الغالب إلى الجمهور وميوله، فهو لا يُعني كالشاعر العباسي بنفسه وميوله قبل أن يُعني بعصره وبيئته ومحيطه، بل هو يُعني أولا بجمهوره الذي يخاطبه وعواطفه وأنحاء حياته المختلفة)(٣٥).

وإذا كان تصور ضيف ذلك ينسحب أيضًا على الأنواع الكتابية الجديدة فإن من الواضح أن إدراكه حيوية دور الجمهور المتلقي وفاعليته في تشكيل أنواع الأدب العربي الحديث — إنما يشير إلى أن القارئ في خطابه إنما هو تصور للأدب بوصفه نتاجًا — إلى حد كبير — لاستجابات الجمهور، أو — على الأقل — صياغة جمالية وفقًا لتطلعات المتلقين. ويرتبط التأكيد على فاعلية الجمهور بالتقييد النسبي للنظر إلى الأدب/ النصوص الأدبية بوصفها تعبيرًا عن مبدعيها. ولقد تولد عن ذلك الإدراك في خطاب ضيف النقدي نتيجتان: تتصل أولاهما بتقديمه مفهومًا جديدًا للغنائية لم تعد فيه — الغنائية — مجرد انسياب لأحاسيس الشاعر الذاتية، أو مجرد "تعبير مطلق" عن ذات الشاعر إزاء موضوع ما، بل أصبحت الغنائية تعبيرًا عن الذات

والجماعة معًا؛ فشوقي في قصائده الوطنية (إنما يغني عواطف المصريين الوطنية على نحو ما كان يغنيهم قبل الحرب عواطفهم الدينية، وكأنه يرى أن الشاعر الذاتي لا يأتي بعواطف خالدة إلا قليلاً، فأكثر عواطفه وقتية كالسراب يلمع من بعيد، فإذا جئته لم تجد شيئًا. ولم يكن شوقي يحب هذا النوع من الشعر ولا لأخذ نفسه به منذ أول القرن الحاضر، ومن الخطأ أن يقاس بقياس ذاتي أو نفسي، إلا إذا وسّعنا معنى الذات والنفس وجعلناهما ذاتًا للغير ونفسًا له. ولماذا نلف كل هذا اللف؟ إن شوقي في وطنيته إنما يعبر عما في ضمير مصر من مشاعر وعواطف)[٣٦].

وتتصل ثانية النتيجتين بجعله تمثيل العمل الأدبي/ المسرحي للعصر دالا من الدوال على "نجاح" ذلك العمل[٣٧] مما يعني أن تمثيل العمل الأدبي عصره يعد "قيمة إيجابية" يتطلبها خطاب ضيف في الأعمال الأدبية، وليس ذلك التصوير للعصر سوى استجابة لمتطلبات الجمهور/ المتلقي.

(٣)

تتوقف العمليات التفسيرية المختلفة التي يقوم بها الناقد التفسيري على الصيغ النقدية التي يعتمد عليها، من ناحية، وعلى المهام الاجتماعية التي يؤديها خطابه في سياق اجتماعي محدد، من ناحية ثانية. ولعل هذا ما يشير إلى أن العمليات التفسيرية عمليات تحويلية تحول الصيغ النقدية من إطارها العام والمجرد ــ نسبيًا ــ إلى أطر لتطبيقات تؤدي ، بدورها ، إلى ترسيخ تلك الصيغ في سياق التلقي الاجتماعي للنقد. ولما كان الناقد التفسيري مَعْنيًا ،

دائما ، بالتفسير ــ من حيث هو ــ تطبيق للصيغ النقدية على عدد من الأعمال الفنية ــ فإن اهتمامه بتقديم تصورات ومفاهيم نظرية مدققة حول الأنواع الأدبية والمسرحية يتحدد بالتركيز على الجوانب العامة لتلك الأنواع. وهذا ما يتجلى بوضوح من مراجعة نتاج ضيف النقدي، حيث يبدو ضيف معنيًا بتقديم تعريف عام للمسرحية أو لبعض أشكالها "التراجيديا" تعريفًا يركز على الملامح الخارجية أو الظاهرية للتشكيل الجمالي للمسرحية[٣٨] مما يجعل من ذلك التعريف مجرد توصيف عام للمسرحية. وتتجاوب هذه الظاهرة مع ظاهرة تبدت في خطابه ــ من قبل ــ وتمثلت في عدم الاهتمام بالتأصيل الفلسفي للصيغ التي يستخدمها ضيف / الناقد التفسيري في خطابه النقدي. وليست هاتان الظاهرتان سوى نتاج لتعامل الناقد التفسيري مع التفسير بوصفه ــ من حيث الأساس ــ مجموعة من العمليات النقدية الشارحة للنصوص والظواهر الأدبية - الفنية.

ورغم تعدد العمليات التفسيرية التي يقوم بها الناقد التفسيري تعددًا يكشف عن اختلافها النسبي من ناقد إلى آخر ــ فإن من الواضح أن عملية تلخيص النص تتصدر غيرها من العمليات النقدية لدى ضيف، وتتمثل تلك العملية لديه في تقديم عرض مطول ــ إلى حد ما ــ للنص المسرحي، يحرص فيه ضيف على تتبع النص فصلا فصلا ومشهدًا مشهدًا تتبعًا يُضَخِّم من حجم التلخيص، دائمًا في مقابل الأحكام والتقييمات النقدية الخالصة[٣٩].

ولكن عملية التلخيص لم تكن تخلو تمامًا من الدلالات النقدية؛ فمن الواضح أن لهذه العمليات دلالات ترتبط بموقف الناقد من النص من ناحية، وبموقفه من المتلقي، من ناحية ثانية. فالدلالة الأولى تتجلى في حرص ضيف على أن ينثر، في ثنايا

تلخيصاته ، إشارات نقدية موجزة تشير، دائمًا، إلى العلاقات بين الأحداث الجزئية في المسرحية، وهي إشارات تتراوح بين الوصف والتقييم(٤٠). بينما تتجلى الدلالة الثانية في أن التلخيص عملية نقدية ترجع إلى الدور الاجتماعي الذي يؤديه النقاد التفسيريون؛ حيث يتمثل هذا الدور ـ في جانب من جوانبه ـ في تعريف المتلقين ـ ولاسيما طلاب الجامعات ـ بنصوص الأدب العربي الحديث. وهذا ما يتأكد من ملاحظة أن كتابات أولئك النقاد حول الأدب العربي الحديث قد كان معظمها ـ في الأصل ـ محاضرات يدرسونها لطلاب الجامعة. ولعل هذا ما يفسر الاختلاف بين عملية التلخيص عند أولئك النقاد ـ ونموذجهم هنا ضيف ـ وبين مثيلتها عند نقاد آخرين سابقين عليهم أو معاصرين لهم، وهذا ما تكشف عنه مقارنة عملية التلخيص لدى ضيف بما قدمه نقاد سابقون عليه أو معاصرون له. فمن الواضح أن عملية التلخيص كانت عملية نقدية تؤدي وظائف مختلفة في تاريخ النقد المسرحي المصري، تتركز حول التعريف بالنصوص المسرحية الأوربية في مرحلة من مراحل تبلور المسرح في المجتمع المصري، كما يمكن اعتبارها ـ إلى حد ما ـ وسيلة من الوسائل التي استخدمها المترجمون وكتاب المسرح لتقريب النصوص المسرحية الأوروبية إلى المتلقي العام. ومن الواضح أن هذه الوسيلة قد ارتبطت ، أساسًا ، بالصحافة حيث كان بعض الكتاب والنقاد يقدمون ملخصاتهم في الصحف والمجلات ثم يجمعونها في كتب بعد ذلك(٤١). وثمة نمطان لتلك العملية؛ أولهما: يقتصر فيه الكاتب على تقديم ملخص وافٍ لأحداث المسرحية دون أن يسبقه أو يعقبه بأي أحكام، وهذا ما يبرز بوضوح في كتاب لويس عوض "المسرح العالمي"(٤٢).

وأما ثانيهما: فيبدو أنه كان يؤدي دورًا مهمًا في فترة تأصيل المسرح في المجتمع المصري في مرحلة ما قبل الحرب العالمية

الثانية، وهذا ما يتجلى في كتاب محمود كامل (المسرح الجديد) (١٩٣٢)؛ حيث تنصب عملية التلخيص على مجموعة من المسرحيات التي يصطفيها الكاتب ويخلع عليها قيمة أدبية واضحة[٤٣]. ويبدو أن الكاتب كان يدرك، بوضوح، إلى أي قارئ يتوجه، وهذا ما انعكس على تصوره لعملية التلخيص ودورها الاجتماعي؛ فقد كان محمود كامل يتوجه إلى ذلك القارئ العام الذي حقق درجة ليست قليلة من المعرفة بالثقافة الأوروبية، ويرمي تقديم تلك الملخصات ـ فيما يرى محمود كامل ـ إلى إثارة رغبة القراء في (الاستزادة والتثقيف بعد قراءة هذه الملخصات)[٤٤]. ولم يكن هذا وحده فقط هدف كامل من ملخصاته، فثمة هدف آخر ضمني يتمثل في تقديم نماذج من التجديدات في المسرح الأوروبي من منظور يؤكد أهميتها للمسرح المصري: كتابه وجمهوره[٤٥].

ولقد أدرك محمود كامل أن تحقيق هذين الهدفين يتطلب أن يقدم (لكل ملخص بمقدمة قصيرة موجزة عن حياة مؤلف هذه القصة وأدبه وقيمته في أمته وعن الظروف التي أحاطت بكتابة القصة وظهورها حتى يكون القارئ على إلمام نسبي بها)[٤٦]. ومن الواضح أن نظرًا متأنيًا للمقدمات التي كان محمود كامل يقدم بها لملخصاته تكشف عن أنها تنقسم إلى نمطين مختلفين؛ فثمة نمط يقوم على تقديم مجموعة من الأحكام النقدية حول الكاتب أو النص المقدم، ويتراوح هذا النمط بين تحديد التوجه الأساسي لدى الكاتب في مسرحياته المختلفة، ووصف بعض جوانب الأدوات المسرحية[٤٧]. وأما النمط الآخر فيمكن أن يوصف بأنه مجرد تقديم صحافي يقوم على تقديم معلومات موجزة عن الكاتب وبعض أعماله وما قدم منها على المسرح الأوروبي[٤٨].

ولما كانت تلخيصات محمود كامل لمسرحيات أوروبية لم يحط بها المتلقي المصري فقد كان كامل يستمد أحكامه من نقاد

أوروبيين مختلفين، وهو إما أن ينسب هذه الأحكام إلى أصحابها أو مصادرها دائمًا، وقليلا ما لا ينسبها[٤٩].

ولعل وضع عملية التلخيص في خطاب ضيف إزاء ما قدمه لويس عوض ومحمود كامل يكشف عن الاختلاف بين هذه النماذج الثلاثة اختلافًا يرتد – في جانب من جوانبه – إلى المتلقي الذي يتوجه إليه الناقد بتلخيصاته.

وتبدو عملية استخلاص أو تحديد الخصائص العامة المشتركة في مجموعة من النصوص الأدبية/ المسرحية التي يتوقف أمامها الناقد التفسيري – العملية التفسيرية الثانية – من حيث أهميتها في بنية خطابه – التي يقوم بها ذلك الناقد. وبقدر ما يتكئ ضيف – في تلك العملية – على صيغة المزاوجة بين القديم والجديد فإنه يتحول بها إلى رصد للعناصر الجمالية الأساسية في النصوص المسرحية، ويرد معظم هذه العناصر إلى أصولها أو نظائرها في اتجاهات مختلفة من المسرح الغربي، بصورة أساسية، بينما يرد البعض الآخر من تلك العناصر إلى نظائرها في الأدب والتراث العربي القديم.

وإذا كان ضيف قد حقق تلك العملية في درسه لـ "مقومات في المسرحيات" فقد انصرف درسه – في جانب من جوانبه – إلى تحديد المؤثرات الكلاسيكية والرومانسية في مسرحيات شوقي. ولقد حدد المؤثرات الكلاسيكية فيها في الاعتماد على شخصيات تاريخية تتصل بالتاريخ المصري والعربي، واستخدام لغة بليغة (ليس فيها شيء من العبارات اليومية المبتذلة)[٥٠]، وعدم تقديم الحوادث العنيفة على المسرح[٥١]. بينما تتبدى المؤثرات الرومانسية في عدم حرص شوقي على وحدات الزمان والموضوع، وإدخاله عناصر فكاهية في المآسي[٥٢].

ورغم أن ضيف لم يطل الوقوف أمام تلك المؤثرات فإن هــذا المنحى لا يختلف ــ في عموميته ــ عما كان يقوم به ناقد تفسيري آخر هو محمود حامد شوكت[٥٣]، أو ناقد كان يراوح خطابــه ــ حتى منتصف الخمسينيات ــ بين النقد التفسيري والنقد الاجتماعي، وهو مندور الذي يبدو أكثر ــ من ضيف ـــ اهتمامًــا بتقصــي المؤثرات الغربية في مسرح شوقي[٥٤].

ولما كانت تلك العملية النقدية تتــاظر، مــن ناحيــة، صــيغة المزاوجة بين القديم والجديد، ولما كان الجديد الأوروبي ــ لــدى التفسيريين وبعض نقاد الاتجاهات الأخرى ــ أكثــر تــأثيرًا فــي نصوص الأدب والمسرح العربي الحديث ــ فإن رصــد بعــض جوانب تأثير البيئة المصرية أو المجتمع المصري في مســرحيات شوقي يمثل جزءًا متممًا لتلك العملية النقديــة. ومــن اللافــت أن ضيف قد جعل تلك التأثيرات تتضح في ثلاثــة جوانــب: التيــار الغنائي، والتيار الخلقي، والتيار الفكــاهي[٥٥]. ويبــدو مصــطلح "التيار" لدى ضيف بديلا عن مصطلح المضمون؛ لأنه ينصــرف إلى القيم الاجتماعية والإنسانية التي تجلت في مسرحيات شــوقي، هذا من ناحية الدلالة القارة في خطاب ضيف، وأما مــن ناحيــة استخدام ذلك المصطلح في العمليات النقدية فإن ضيف يجعل منــه أداة يتوسل بها الناقد ليكشف عن تأثير مســرحيات شــوقي فــي الجمهور المتلقي؛ (ففيها تيار أخلاقي مهم تُنْصَرُ فيه الفضيلة ومــا يتصل بالفضيلة من وفاء ومروءةٍ وكرم، وكأنه يريد أن يقوي في نفوس الجمهور العناصر التي تَرغبُ في عمل الخير. ولا ريب في أن هذا المنزع يُحْمَدُ لشوقي؛ لأنه أرضى به جمهوره من جهــة، ولأنه أخذ على عاتقه أن يقوي خلقه من جهة ثانية)[٥٦].

ولقد كان ضيف معنيًا ببيان كيفية تجلي كل تيار من التيــارات الثلاثة السابقة في مسرحيات شوقي؛ فقد اهتم بــأن يكشــف دور

الأبطال أو الشخصيات الرئيسية في حمل قيمة أخلاقية، أو اجتماعية، أو وطنية، إلى المتلقي[٥٧]؛ مما يشير إلى أن خطاب ضيف يمنح الشخصيات الرئيسية أهمية بوصفها وسيلة لنقل قيم "مفيدة" ــ تعليميًا وتربويًا ــ إلى المتلقي... ولكن ضيف كان معنيًا ــ في سياقات أخرى ــ بالكشف عن كيفية تجلي تلك القيم لدى الشخصيات الثانوية، أو في بعض الألفاظ والتراكيب التي كثر دورانها في هذه المسرحية أو تلك[٥٨].

وبقدر ما كان ضيف معنيًا ببيان كيفية تجلي القيم الأخلاقية والاجتماعية في نصوص مسرحيات شوقي، فإنه كان يعتمد على فصل الأبيات الشعرية/ الشواهد النقدية عن سياقاتها النصية[٥٩]، ولا يختلف خطابه النقدي ــ في هذا ــ عن خطابات كثير من النقاد الاجتماعيين المعاصرين له[٦٠].

ومن اللافت أن تلك العملية النقدية قد جعلت من عنصري "القديم والجديد" في صيغة المزاوجة بينهما تتحدد دلالتهما بحيث تنصرف دلالة الجديد إلى بعض عناصر الشكل الجزئية، بينما تنصرف دلالة القديم "والمحلي أيضًا" إلى جوانب المضامين. وفي هذا يتجاوب شوقي ضيف مع ما قدمه مندور ــ في فترة معاصرة له ــ من صياغة جهيرة لكيفية تحقيق العلاقة بين الجديد (- الشكل) والقديم (- التراث المحلي والقديم)، في مسرح شوقي[٦١]. وقد ظل ما أنتجه شوقي ضيف ومندور متواترًا في نتاجات نقاد تالين لهما دون أن يُشغَل أولئك النقاد بالكشف، دائمًا، عن العلاقات الدقيقة والفعلية بين عناصر القديم والجديد في مسرحيات شوقي أو غيره من كتاب المسرح المصري.

وثمة عملية نقدية كانت تلي عملية البحث عن العام والمشترك في مجموعة من النصوص المسرحية، وتتمثل في عملية تحديد ما

يختلف فيه كل نص ـ في هذا الملمح أو ذاك ـ عن غيره من النصوص الأخرى. وبقدر ما كانت تمضي هذه العملية في اتجاه مختلف عن العملية السابقة، فإنهما تتكاملان من منظور كونهما عمليتين كاشفتين عن جوانب التشكيل الجمالي في نص أو مجموعة من النصوص المسرحية. وإذا كانت تلك العملية تهدف ـ في جانب من جوانبها ـ إلى تلمس بعض جوانب الخصوصية في النص المسرحي المدروس فإنها تستند ، في ذلك ، إلى المقارنة التي تنحو دائمًا إلى الوقوف أمام الجوانب الجزئية. ودائمًا ما تبدأ تلك العملية برصد ما يتميز به النص ـ سلبًا أو إيجابًا ـ عن غيره من نصوص الكاتب، ثم يتحول الناقد/ ضيف إلى المنحى التفسيري مستخدمًا إياه في شرح ما رصده. فإذ يرصد ضيف بروز التيار الخلقي ووضوحه في مسرحية "عنترة" فإنه يفسره بأن (البطل عنترة مثل من أمثال الخلق الرفيع عند البدو سواء في شجاعته ومروءته أو في كرمه ونثره لماله على اليتامى الفقراء، أو في عفافه وجملة فضائله)[٦٢].

وتتكرر هذه العملية في سياقات أخرى مختلفة[٦٣] مما يؤكد فعاليتها في خطاب ضيف النقدي.

ولقد أفرزت صيغة "الأدب/ المسرح مرآة للعصر" عملية نقدية متكررة في خطاب ضيف هي عملية الكشف عن تأثير الجمهور/ المتلقي في تشكيل النصوص المسرحية، وبذلك تسهم الصيغة ـ وما يرتبط بها من عمليات نقدية ـ في الكشف عن فعالية الجمهور/ المتلقي في توجيه كاتب المسرح نحو طرائق صياغة بعينها مما يجعل من الناقد التفسيري/ ضيف يستند إلى هذه الفعالية ـ سواء في تحققها أو في غيابها ـ إلى بيان مدى "نجاح" العمل المسرحي أو عدم نجاحه في سياق التلقي.

ولقد تجلت هذه العملية مرارًا في درس ضيف للتيار الغنائي في مسرحيات شوقي؛ فقد جعل من تحقق التيار الغنائي فيها عاملاً من العوامل التي أدت إلى إقبال الجمهور عليها؛ فلو لم يستخدم شوقي — فيما يرى ضيف — لغة الشعر الغنائي وأوزانه ورواسبه المختلفة في مسرحه (لسقطت تمثيلياته وخرجت على أذواق من يتكلمون الضاد، وما استطاعوا أن يسموها شعرًا، ولا أن يسلكوها في عداد النظم)(٦٤). وفي المقابل جعل ضيف من "ضعف التيار الغنائي" سببًا من أسباب "سقوط" مسرحية "قمبيز" مما يؤكد — فيما يرى ضيف — (أن التيار الغنائي في تمثيليات شوقي كان حسنة من حسناتها لا كما ظن النقاد، فها هو يستمع، ويتخلى عن تطويل الحوار والتغني بالمواقف العاطفية، فيسقط حائط مهم في بناء مسرحيته)(٦٥).

ويبدو أن منظور ضيف في التعامل مع العمل الأدبي/ المسرحي من خلال علاقته بالمتلقي هو الذي حدد موقف خطابه من التجديد المتمثل في الخروج على "قواعد" المسرح الغربي؛ فقد جعل ضيف من استجابة الجمهور المتلقي لما يقدم له من تجديد مستمد من الأدب الغربي مقياسًا نقديًا دالا على مدى صلاحية ذلك الجديد/ التجديد أو عدم صلاحيته للجمهور المصري/ العربي. ولقد كان ذلك المقياس يتدعم — في خطاب ضيف النقدي — من اتكائه على صيغة الأدب نتاج للعصر بما يتضمنه مفهوم العصر من تأكيد على جانب النسبية الفكرية والجمالية. وحين يلتقي ذلك المقياس بتلك النسبية يصوغ ضيف تصورًا عن حرية الكاتب المسرحي العربي في الخروج على تقاليد المسرح الغربي لسبب بسيط وهو أنها (ليست من وضع أذواقنا وإنما هي من وضع أذواق لقوم آخرين يختلفون عنا في ثقافتهم وتاريخهم)(٦٦).

ومن الواضح أن التأكيد على اجتماعية الذوق ونسبيته يقترن بالتفسير في جانب من جوانبه؛ بمعنى أنه يقود إلى جعل التفسير

شرحًا للنصوص المسرحية في إطار تلقيها، من ناحية، ومحاولة لرد مقومات تلك النصوص إلى الإطار الاجتماعي الذي صيغت فيه، من ناحية ثانية. وفي هذا يختلف شوقي ضيف عن بعض معاصريه من النقاد الذين كانوا يعنون دائمًا بالبحث عن تجليات أشكال المسرح الغربي في نصوص المسرح العربي مدفوعين ــ في تلك العملية التقييمية ــ بالنظر إلى أشكال المسرح الغربي بوصفها المثل الجمالية العليا التي ينبغي أن يحتذيها كتاب المسرح العربي(٦٧).

وتبدو عملية التقييم أقل العمليات النقدية تواترًا في بنية خطاب النقد التفسيري عند شوقي ضيف؛ ذلك إذا نُظِر إليها من منظور دوران العمليات النقدية المختلفة فيه. ويمكن التمييز بين نمطين من أنماط تلك العملية في خطاب ضيف: فثمة نمط يتمثل في أحكام نقدية عامة، وموجزة، لا يخلو منها خطاب نقدي، ويتجلى هذا النمط في مواضع مختلفة من خطاب ضيف(٦٨). وثمة نمط آخر يستند إلى صيغة أو مقولة نقدية يسعى الناقد ــ دائمًا ــ إلى إرسائها لدى المتلقي أو في سياق التلقي الاجتماعي للنقد. وبينما يجهر خطاب الناقد المعياري ــ دائمًا ــ بالمقولات النقدية التي يقيم على أساسها أحكامه النقدية، مما يجعل من تلك المقولات، ــ بذاتها ــ أحكامًا مباشرة على النصوص والظواهر الأدبية والفنية ــ فإن الناقد التفسيري يبدو أقرب إلى استخدام مقولات القيمة في سياق تفسيري؛ بمعنى أن ذلك الناقد في تعامله مع النصوص الأدبية والمسرحية إنما يركز جل اهتمامه على درس مختلف جوانب النص، وقد يتوقف في نهاية درسه ليصوغ واحدة من مقولات القيمة تفسر ، دائمًا ، ملامح "النقص" في هذا الجانب أو ذاك. ولكي يتحول حكم القيمة ــ لدى الناقد التفسيري ــ إلى مقولة من مقولات القيمة فإنه يجب أن يكون بلورة لتصور عام عن قيمة جمالية محددة .... ولعل واحدة من أكثر مقولات القيمة التي صاغها ضيف ــ في خطابه النقدي ــ

تتمثل في مقولة ترى أن الكاتب المسرحي ينبغي أن تكــون (لديــه نظرات متناسقة بعينها في الحياة)[٦٩] (تأخذ شكل تأملات وخبرات أو تجارب عميقة).[٧٠] وتتجلى هذه المقولة في سياق آخر لتصــبح تأكيدا على ضرورة أن يمتلك الكاتب المسرحي "فلسفة" ما؛ يكشــف عن هذا ما يقرره شوقي ضيف ــ وهو بصدد الحديث عن "ضعف" مسرحيتي "قمبيز" و "علي بك الكبير" ــ من أنه (كان ينبغي لشوقي أن يتخذ لنفسه فلسفة، وهو يرافق مصر في لحظــات رهيبــة مــن تاريخها. فيبرز لنا إيمان شعبها بالقدر مثلا، وأنه أصبح يسلم بالنافع والضار والصالح والطالح، فكل ما تأتي به المقادير سواء، أو يبرز لنا كفاح الروح المصرية ضد الفاتحين والسلاطين، وصلابتها حتى كأنها الصخر، تراوحها وتغاديها عواصف، فلا تنال منها ولا تلين. إذن لكان هناك خيط ينسج حوله مسرحياته الوطنية، فإذا لم تكن بها عاطفة الحب، على نحو ما رأينا في "مصرع كليوباترا"، ملتهبة قوية حال بينها هذا الخيطُ أو قلّ هذا الأساسُ الصــلبُ وبــين الضــعفِ والهبوطِ عن المستوى الفني الذي تعودناه من الشاعر) [٧١].

ولعل تكرار هذه المقولة أو نظائرها في سياقات أخــرى فــي خطاب شوقي ضيف[٧٢]، إنما يشير إلى أن ذلك الخطــاب كــان يتطلب من الكاتب المسرحي أن تكون لديه رؤية شــاملة، عميقــة للحياة، تصبح العنصر الجذري في العمل المسرحي مما يؤدي إلى بقاء ذلك العمل ويضمن "قوة" تأثيره، من ناحية، بينما يعمل ــ ذلك العنصر ــ من ناحية ثانية ــ على ضم مختلف العناصر الجمالية والتشكيلية التي يستخدمها الكاتب المسرحي. وفاعلية الدور الــذي يؤديه ذلك العنصر تتكشف في أن افتقاده في المسرحية يؤدي إلى تفكك حوادثها، أو بساطة المضمون الذي تقدمه، وهذا مــا يكــرر ضيف الإشارة إليه[٧٣].

وقد يبدو شوقي ضيف في تأكيده على حيوية تلك الرؤية الشاملة ــ في العمل المسرحي ــ قريبًا من لوكاتش الذي كان يتبنى المطلب ذاته، ولكن الفارق الجذري بينهما يتمثل في أن لوكاتش كان يربط تلك الرؤية الشاملة بالجذور التاريخية والاجتماعية التي يُنتَجُ النص في إطارها، من ناحية، ويجعل من وجود تلك الرؤية، أو عدم وجودها، لدى الكاتب المسرحي علامة دالة على الإدراك التاريخي للكاتب المسرحي، من ناحية ثانية(٧٤).

وتبدو لدى شوقي ضيف ، أحيانًا ، عمليات للتقييم يؤسسها على منظور "ضرورة المناسبة" بين النص والعصر الذي كتب فيه(٧٥)، مما يكشف عن فعالية صيغة "الأدب تعبير عن العصر" في خطابه النقدي وقدرتها على توليد عمليات نقدية تحققها، مما يؤدي إلى تثبيتها في سياق التلقي الاجتماعي للخطاب النقدي.

(٤)

إن (تاريخ السوسيولوجيا يبين ــ بوضوح ــ أن أهمية أي علم تتوقف ــ إلى حد بعيد ــ على الضمانات المؤسسية، أو لنقل ــ بتحديد من المعيار نفسه ــ إنها تتوقف على المساحة التي يجدها العلم في النظام التعليمي في الجامعات)(٧٦). لعل تلك المقولة التي وضعها فوجن" ــ في إطار سوسيولوجيا الأدب ــ أن تكون مضيئة في محاولة فهم نشأة الاتجاه التفسيري في النقد المسرحي، ونقد الأنواع الأدبية الحديثة في الأدب العربي: فإذا كانت نشأته ترتبط بالجامعة المصرية فإن استقراره يرتبط ــ زمنيًا وتاريخيًا ــ بتأصل دراسة الأدب العربي الحديث في الجامعات المصرية مع نهاية الستينيات من القرن العشرين. فلقد كانت نشأة ذلك الاتجاه واستقراره

تلبية لحاجات اجتماعية محددة لعلها هي التي فرضت عليه أن يُعلي من شأن التفسير بالمعنى الذي حددناه في بداية هذه الدراسة. فمن الواضح أن نشأة الجامعة المصرية ــ أهلية كانت أو حكومية ــ إنما كانت استجابة تجسد حاجة عدد من الطبقات الاجتماعية إلى التعرف على العلوم الحديثة، والمناهج الحديثة في المجالات المختلفة[٧٧]، حتى تلك المجالات التقليدية ، آنذاك ، كعلوم الأدب واللغة والنقد، وهذا ما يتجلى ، مبكرًا ، فيما قررته اللجنة المشرفة على الجامعة الأهلية عام ١٩٠٩ من إرسال أحد خريجي دار العلوم أو مدرسة المعلمين الناصرية إلى باريس ليقوم بدراسة آداب اللغة الفرنسية وإحراز أعلى الدرجات فيها؛ ليقوم ــ عند عودته ــ بتطبيق المناهج الحديثة على الأدب العربي ويتولى تدريسه[٧٨]. ولعل هذا ما يؤكد أن الجامعة المصرية كانت مطالبة بتأسيس منهجية جديدة في الدرس الأدبي و النقدي تختلف ــ جذريًا ــ عن تلك المنهجية التقليدية التي سادت المؤسسات التعليمية التقليدية كالأزهر ودار العلوم، وفي هذا ما يفسر الأهمية التي نالتها دراسات طه حسين الأولى عن "تجديد ذكرى أبي العلاء" و"في الشعر الجاهلي" بصفة خاصة؛ إذ استطاعت أن تقدم منهجًا جديدًا لدراسة الأدب العربي القديم خاصة. ورغم أن طه حسين قد استند فيها إلى صيغ مختلفة من الصيغ المرتبطة بنظرية التعبير مثل النظر إلى الأدب بوصفه تعبيرًا عن ذات مبدعه، أو بوصفه تعبيرًا عن العصر فإن تفسير الأعمال الأدبية كان يشكل جانبًا أساسيًا من جوانب منهجية طه حسين فيها؛ إذ كان التفسير يتجلى في بحثه الدائم عن المؤثرات المختلفة التي شكلت الأعمال الأدبية، والبحث المتأني عن صورة الأديب في نصوصه المختلفة، والسعي إلى إعادة استخلاص صورة المجتمع والعصر من الأعمال الأدبية[٧٩].

ولقد تثبتت ــ على المستوى المؤسسي ــ تلــك المنهجيــة التــي أرساها طه حسين بعدد كبير من الدراسات والرسائل الجامعية التــي تبنتها وطبقتها على موضوعات مختلفة من الأدب العربي القديم.

وحين أخذ الاهتمام بدراسة الأدب العربي ــ المصري بخاصة ــ الحديث يبرز لدى الدارسين في الجامعة المصرية في النصــف الثاني من الأربعينيات ــ فقد كان ذلك الاهتمام يعود ــ في جانب من جوانبه ــ إلى ما أصلته بعض الدعوات الســابقة علــى تلــك المرحلة. وهي دعوات أسهم بعض أساتذة الجامعة فيها، مثل دعوة أحمد ضيف إلى الاهتمام بالأدب القومي الذي كتب فــي ضــوئها عددًا من المقالات عن تاريخ الأدب العربي الحديث[٨٠]، أو دعــوة أمين الخولي إلى دراسة الأدب المصري الإسلامي مــن منظــور يؤكد حتمية تأثير البيئة في الأدب، ويؤسس ، من ثــم ، لــدرس الآداب الإقليمية في الجامعة [٨١].

وحين بدأت دراسات الأدب العربي الحديث في الجامعة لم يجد أصحابها أمامهم إلا قليلا من الدراسات التي تنضوي فــي إطــار دراسة تاريخ الأدب العربي الحديث، أو تاريخ أنواعه المختلفة، بل إن تلك الدراسات كان يغلب عليها تقديم تراجم الأدباء المحــدثين ونماذج مختلفة من إبداعاتهم، ودائمًا ما كان درس الأدب العربــي الحديث يشكل حيزًا ضئيلا من الدرس الشامل للأدب العربي فــي عصوره المختلفة[٨٢].

ولقد فرضت تلك الوضعية على دارسي الأدب العربي الحديث في الجامعة أن يتجهوا إلى التأريخ للأنواع الأدبيــة الحديثــة، أو لبعض الأدباء "الكبار"، أو الدراسة الموضوعية/ المضمونية لإنتاج كاتب أو مجموعة من الكتاب [٨٣].

ولما كانت المنهجية التي أرساها طه حسين هي الموجه المنهجي الأول لأصحاب تلك الدراسات، فقد كان التفسير ـ بجوانبه وعملياته المختلفة ـ هو التوجه الأساسي السائد في تلك الدراسات. ورغم أن شوقي ضيف كان يوجه معظم نشاطه النقدي ـ في هذه الفترة ـ إلى دراسة الأدب والتراث العربي القديم، فإن اهتمامه بالأدب العربي الحديث قد كان يشكل ، على ضآلته ، جانبًا ثانويًا حتى بداية الخمسينيات(٨٤). ومن الواضح أنه مع سنوات الخمسينيات حتى نهاية السبعينيات اشتد اهتمام ضيف بالأدب العربي الحديث، فقدم عددًا من الكتب حول بعض موضوعاته أو شخصياته(٨٥). كما أسهم ـ في الفترة ذاتها ـ في توجيه بعض الدراسات للأدب العربي الحديث؛ سواء بإشرافه على عدد منها، أو بمشاركته في مناقشة بعضها(٨٦).

ولقد كان التفسير لدى شوقي ضيف استمرارًا لعدد من الصيغ النقدية التي قدمها طه حسين خاصة، من جانب، بينما كان ـ من جانب آخر ـ وسيلة لوصف أنواع الأدب العربي الحديث وكُتّابه وصفًا يسهم في تعريف الجمهور المتلقي بها، ولعل ذلك الجانب الثاني هو الذي يفسر تعدد الأطر التي أسهمت كتابات شوقي ضيف في الأدب العربي الحديث في التأثير فيها، فمن الواضح أن ما كتبه عن مسرح شوقي ـ على سبيل التمثيل ـ قد ظلت كثير من جزئياته متواترة لدى نقاد الأجيال التالية(٨٧) حتى وإن كان بعضهم ينتمي إلى اتجاهات نقدية مختلفة عن اتجاهه النقدي. كما ظلت كتاباته الأخرى مؤثرة في إطار واسع من المتلقين يدل على ذلك أن كتابه "شوقي شاعر العصر الحديث" كان ضمن المقررات

الدراسية لطلاب الثانوية العامة في بعض سنوات التسعينيات، بينما أعيد طبع معظم تلك الكتابات مرات متعددة تتراوح بين خمس مرات إلى ثلاث عشر مرة[٨٨]. ولعل هذا ما يؤكد أن الاتجاه التفسيري لدى ضيف ، ولدى النقاد الآخرين الذين تبنوه ؛ كان يلبي حاجة اجتماعية مرتبطة بالمجتمع المصري.

الهوامش

١- انظر: نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة كتابات نقدية. العدد ١٠، أغسطس ١٩٩١. فصل: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، ص ـ ص ١٣ - ٥٠.

2- Benntt, Tonny: Outside literature. London & New York, 1990, p. 194.

3- Ibid,p 195.

٤- حول معنى التفسير عند جولدمان، انظر

- Goldmann Lucien: Method in Sociology of Literature, trrans. And ed by Williams Boelhawer, England, 1980. P - p. 69 - 70.

** نشير إلى تواريخ الطبعات الأولى لتلك الكتب.

٥- انظر شوقي ضيف: لغة المسرح بين العامية والفصحى. مجلة مجمع اللغة العربية، عدد مايو ١٩٨٠، ص ـ ص ٥١ - ٦٤.

- صلاح عبد الصبور رائد الشعر الجديد، فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١، ص ـ ص ٣١ - ٣٦.

٦- هذه هي مواضع نقد المسرح في كتابات ضيف المشار إليها في المتن:

- شوقي شاعر العصر الحديث، الطبعة الأولى. دار المعارف، القاهرة ١٩٥٣، الفصل الرابع المسرحيات ، ص ـ ص ١٨٨ - ٢٩٩.

- الأدب العربي المعاصر في مصر ١٨٥٠ - ١٩٥٠. الطبعة الأولى. دار المعارف ١٩٥٧، الشعر التمثيلي ص ـ ص ٦٩ - ٧٢. المسرحية ص ـ ص ١٨٦ - ١٨٩، توفيق الحكيم ص ـ ص ٢٥٣ - ٢٦٢.

- مع العقاد، الطبعة الثانية، دار المعــارف، ١٩٨١، ص ـ ص ١١٧ ـ ١١٨.

٧- انظر مقاله: لغة المسرح بين العامية والفصحى. المشار إليه في هامش ٥.

٨- سيد قطب: النقد الأدبي: أصــوله ومناهجــه، الطبعــة الســابعة، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٣، ص٢٢٨، وانظــر: ص ٢٢٦، ٢٢٧حيــث يكرر قطب المفهوم نفسه.

٩- المرجع السابق ص ـ ص ٢٢٧، ٢٢٨، حيث يقدم قطــب تطبيقــات نقدية تركز على نماذج شعرية مختلفة.

١٠- المرة الأولى التي استخدم فيها ضيف هذا المصطلح كانــت - فيمــا نعلم - في كتابه البحث الأدبي الذي صدر عام ١٩٧٢.

١١- شوقي ضيف: البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصــادره، الطبعة الخامسة، دار المعارف ١٩٨٣، ص ٣٩.

١٢- المرجع الســابق ص ـ ص ـ ص ١٣٩ - ١٤٤. حيــث يكشــف ضيف - في تطبيقاته النقدية الموجزة - عما يمكن أن يفيده الباحث من كل منهج نقدي.

١٣- انظر شوقي ضيف: البحث الأدبي ص ـ ص ١٤٤ ـ١٤٥.

١٤- من المعروف أن يوسف مراد اهتدى إلى ذلك المنهج التكاملي إبــان دراسته في فرنسا في النصف الثاني من الثلاثينيات، وقد أخذ يعمل على توضيح ذلك المنهج لطلابه بكلية الآداب جامعة القاهرة منذ ١٩٤٠ حين أخذ يدرس علم النفس. وقد أرسى يوسف مراد هذا المصطلح ســواء في مقالاته التي كان ينشرها في مجلة علم النفس، أو في كتابــه الأول "مبادئ علم النفس العام" الذي أصدره عام ١٩٤٧ علــى الــرغم مــن انتهائه منه منذ ١٩٤٢ . . . انظر في ذلك:

- يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، الطبعة السادسة، دار المعارف ١٩٦٩ ص ح من المقدمة.

- مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي، الهيئة المصرية العامــة

للكتاب، ١٩٧٤: المنهج المتكامل وتصنيف الوقائع النفسية، ص ــ ص ٣٥ - ٦١، وقد نشر المقال للمرة الأولى في مجلة علم النفس، عدد فبراير ١٩٤٦.

مقال: الأسس النفسية للتكامل الاجتماعي، ص ــ ص ٦٢ - ٧٧. وهو في الأصل محاضرة ألقيت عام ١٩٤٦.

١٥- مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي، ص ٤٥، من مقال: المنهج المتكامل وتصنيف الوقائع النفسية.

١٦- شوقي ضيف: مناهج البحث الأدبي، ص ١٣٩.

١٧- مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي ص ٥٠، من المقال المشار إليه في هامش ١٥.

١٨- انظر: مراد وهبة: يوسف مراد والمذهب التكاملي، ص ٥٠، ص ــ ص ٥٢ ــ ٥٣.

١٩- شوقي ضيف: مناهج البحث الأدبي ص ١٤٥.

٢٠- حول معنى التفسير عند كل من مندور وعز الدين إسماعيل، انظر:

- محمد مندور: الأدب وفنونه، طبع نهضة مصر، دون تاريخ، ص ــ ص ١٣٧ - ١٤١. حيث يحدد مندور دلالات التفسير في إطار تناوله لوظائف النقد.
- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه «طبعته الأولى عام ١٩٥٥» الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، ١٩٨٣ ص ــ ص ٥١ - ٨٦. وعنوان الفصل: نظرية النقد. وتدور معظم صفحاته حول التفسير في النقد ومعنى النقد التفسيري.
- ولعل من المفيد ملاحظة أن لعز الدين إسماعيل إسهامًا آخر في تأصيل مصطلح التفسير – في الستينيات – بربطه بمنجزات التحليل النفسي. وهذا ما يتجلى في مصطلح التفسير النفسي الذي يعني الإفادة من نتائج التحليل النفسي (في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات

المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية). وقد قدم في ضوء هذا التصور كتابه: التفسير النفسي للأدب، الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٣، انظر طبعته الرابعة، مكتبة غريب، ١٩٨٤.

٢١- انظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ١٣٧.

٢٢- مندور: المرجع السابق ص ١٣٩.

٢٣- تواترت هذه الصيغ النقدية عند أجيال من نقاد التعبير/ الرومانسية السابقين على شوقي ضيف، ولاسيما عند طه حسين. كما تواترت عند نقاد تعبيريين أو اجتماعيين معاصرين لضيف في الأربعينيات. انظر:

- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. الطبعة الأولى، دار شرقيات ١٩٩٣ الفصول الخاصة بـ طه حسين، والعقاد والمازني. ولويس عوض.
- سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) دار قباء للطبع والنشر والتوزيع ٢٠٠٢.

٢٤- حول معنى الصيغة النقدية، انظر: سامي سليمان أحمد، الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص ٣٣.

٢٥- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر (١٨٥٠ - ١٩٥٠) الطبعة الأولى، دار المعارف ١٩٥٧، ٦٧.

٢٦- المرجع السابق، ص ٦٧.

٢٧- المرجع السابق، ص ٦٨.

٢٨- انظر: شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، حيث يدعو الشعراء إلى أن يجعلوا شعرهم (لا يقتصر على العواطف الوطنية أو العربية، بل يتسع لحياة الجمهور من جميع أطرافها في القرية والمدينة، فيصور حياة الفلاح ويصور حياة العامل في مختلف ظروفهما المادية

والمعنوية، ويصور في ذلك حياتنا نحن المصريين لا حياة مذاهب غربية) ص ٦٨.

٢٩- تبدو الظاهرة - بوضوح - في النصوص المشار إليها في الهوامش الأربعة السابقة.

٣٠- حول هذه الظاهرة في كتابات أولئك النقاد في الخمسينيات، انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق الفصل الأول، مهمة المسرح.

٣١- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص ١.

٣٢- انظر - على سبيل المثال - المرجع السابق ص ـ ص ٤٢ ـ ٤٣، حيث تتكرر لدى ضيف مجموعة من التقييمات النقدية النابعة من تلك الصيغة، ومن ذلك: وصفه لشعر حافظ إبراهيم بأنه (مرآة للجماعة المصرية ترى فيه نفسها وأهواءها وكل ما اضطربت فيه من وجوه إصلاح في الدين والسياسة والاجتماع) ص ٤٢. ويصف ضيف دواوين شعراء البعث بأنها (تصور في صدق كل ما كان يضطرب فيه الشعب. وكل ما حلم به من أماني وآمال في جميع شئون الحياة العامة من سياسة واجتماع ودين) ص ٤٢، ويصف حافظ وشوقي بأنهما (إنما يصوران في شعرهما الجماعة المصرية ويجلوان ما كانت تستشعره من عواطف دينية وإسلامية نحو الدين نفسه ونحو تركيا ممثلته وكانت تقترن بذلك عواطف قومية، نحو العرب أصحاب هذا الدين ولغته، فأمجادهم هي نفس أمجاده، بل رأينا هذه العواطف تتسع إلى ما يمكن أن نسميه عواطف شرقية) ص ٤٣.

٣٣- تكشف القراءة الفاحصة لمقدمة البستاني لترجمته الإلياذة عن أن مصطلح "روح العصر" قد استخدم فيهما بصورة لافتة؛ فقد تكررت الإشارة إليه - صراحة أو ضمناً - في أكثر من عشرة مواضع، منها: ص : ٥٧، ١٤٨ - ١٤٩، ١٥٨ - ١٥٩، ١٦١ - ١٦٢، ١٩٢، ١٩٦، ١٩٧. وقد ارتبطت هذه الصيغة لدى البستاني بشعر "هوميروس"

أولا. ثم أخذ في تطبيقها على الشعر العربي القديم ثانيًا، ثم جعل منها أساسًا يفسر الحاجة إلى التجديد الفني ثالثًا، وهذا ما يتجلى على النحو التالي. ففي حديثه عن "الإلياذة ومعارف عصرها" نقل الآتي (قال بعض العلماء وما أحرانا أن نتخذ ديوانه خزانة نضع فيها معارف عصره من علم وأدب وصياغة وتاريخ) ص ٥٦. ومن المهم ملاحظة أن البستاني وإن جعل الأديب تعبيرًا عن عصره فإنه أكد أنه ليس تعبيرًا سلبيًا؛ بمعنى أن ذلك الأديب الكبير يعبر – فيما يرى البستاني – عن عصره دون أن يفقده ذاتيته أو رؤيته الخاصة التي تعني أنه يستطيع أن يرفض بعض جوانب عصره. وهذا الرفض يرتد إلى ما في نفس الأديب من "سلامة ضمير" أو "بعد نظر" في الإصلاح؛ فهوميروس قد جارى أبناء زمانه في كثير من عاداتهم ومعتقداتهم ص ٥٦. ولكنه – في الوقت نفسه – (قد خالفهم في أمور أخرى لسلامة في ضميره ونظر بعيد في ترقيتهم) ص ٥٦. وقد عدد البستاني عددًا من المظاهر الدالة على "سمو" هوميروس عن بعض معتقدات عصره سموًا يكشف – بطريقة غير مباشرة – عن الدور الأخلاقي له في مجتمعه؛ فـ (عصره عصر فسق وفجور وقد شجبهما حتى في نفس الآلهة) ص ٥٦. و(زمنه زمن بطش بالأسرى وقد طعن بقتلهم).......... . (وحسبك في هذا الباب أن تتصفح المواضع التي أفاض بها بمدح المرأة على إطراء صفات الأمهات والزوجات والبنات والأخوات حتى السبيات في قرن كانت المرأة فيه من جملة المتاع وسلعة تشترى وتباع) ص ٥٦.

وفي تناوله للشعر العربي القديم – لاسيما شعر العصر العباسي – أشار مرات عدة إلى ظهور "روح العصر" في شعر العصر العباسي ونثره، انظر ص: ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٩.

وقد أخذ البستاني على الشعراء المتأخرين أنهم قلدوا المتقدمين تقليدًا مشوهًا (حتى لو أردت أن تستدل من شعرهم على شيء من حالة مجتمعهم لأعياك ذلك. وغاية ما يرتسم في ذهنك صورة مشوهة لا يُعلَمُ

لها رأس من ذيل) ص ـ ص ١٦١، ١٦٢.

وقد أفضت تلك النظرة التي ترى الأدب تعبيرًا عن عصره إلى تأكيد الحاجة إلى تحديد العربية باستيعاب كثير من التعبيرات الصناعية والعلمية والسياسية، من ناحية، (انظر ص ١٩٦، ١٩٨) والدعوة إلى تجديد الشعر العربي من ناحية ثانية، وهذا ما يتجلى في دعوته لشعراء عصره (وإنما نطمع أن يظلوا سائرين بنهضتهم سيرًا حثيثًا ويجاروا تيار الترقي فلا يطمو عليهم ولهم في ذلك الفوز والفلاح وللأمة الخير والصلاح) ص ١٩٢.

ومن الملاحظ أن دعوته لتجديد الشعر العربي في عصره قد تكررت في الصفحات الأخيرة من مقدمته مما يؤكد - من الوجهة المنطقية - أن النظر إلى شعر هوميروس والشعر العربي القديم من منظور العصور التي أنتجتهما إنما هو التأسيس المنطقي لدعوة البستاني لتجديد الشعر العربي الحديث.

- انظر: سليمان البستاني: مقدمة ترجمة الإلياذة، الطبعة الثالثة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٩٦.

٣٤- يتجلى هذا العنصر كثيرًا في دراسات ضيف للأدب العربي الحديث، انظر:

- الأدب العربي المعاصر ص ـ ص ٣١ - ٣٨، ٣٨ - ٤٠. ٤٦، حيث تتكرر نصوص متعددة كاشفة عن اتكائه على هذا العنصر. .

- شوقي شاعر العصر الحديث ص ١٣١ - ١٦٢، حيث يتحدث تحت عنوان «الجمهور والصحف» عنهما بوصفهما من المؤثرات في شعر شوقي ومسرحه، ويتكرر الحديث عن دور الجمهور ص ـ ص ١٥٠ - ١٥١، ١٦٠ - ١٦١ خاصة.

٣٥- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، ص ٤٠.

٣٦- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ١٥٠ ـ ١٥١.

٣٧- انظر المرجع السابق، ص ٢٢٩، حيث يحدد ضيف "إيجابيات" "ملهاة

الست هدى، ومنها أن (في كل جانب من جوانبها نجد صورة العصر، سواء في وصف أدبائه الصحفيين، أو في وصف خطبة الفتيات وأنهن لا يخترن الأزواج، أو فيما سمى عصمة المرأة، أو النشوق، أو في الوصايا والأوقاف).

٣٨- انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ــ ص ١٨٩ ــ ١٩٠، حيث يقدم ضيف تعريفًا وصفيًا للمأساة من حيث هي شكل، وانظر أيضًا ص ــ ص ١٩٧ ــ ١٩٨ حيث يشير إلى ضرورة تحقق الإيجاز في المسرحية.

٣٩- تكشف محاولة تحديد نسبة حجم التلخيص مقارنة بكم الكتابة النقدية فيما قدمه ضيف عن مسرحيات شوقي عما يلي: -

١- يمثل التلخيص ٩٠% من حجم الكتابة كما في حالة الست هدى ص ــ ص ٢٨٩ - ٢٩٩، حيث يسود فيها العرض والتلخيص فيما عدا الصفحة الأخيرة.

٢- يمثل التلخيص ٥٠% من حجم الكتابة، كما في حالة "عنترة" ص ــ ص ٢٦٢ - ٢٧٥، حيث يحتل التلخيص ص ــ ص ٢٦١ - ٢٧٠.

٣- يمثل التلخيص ٥٠% من حجم الكتابة النقدية كما في حالتي "قمبيز" ص ــ ص ٣١٨ ــ ٢٣٢ حيث يقع التلخيص في ص ــ ص ٢١٩ - ٢٢٥، و"أميرة الأندلس" ص ــ ص ٢٧٥ - ٢٨٨ حيث يحتل التلخيص ست صفحات هي ص ــ ص ٢٧٧ - ٢٨٢.

٤- قد يمثل التلخيص حوالي ٣٥% من حجم الكتابة كما في حالة "مصرع كليوباترا" ص ــ ص ٢٠١ - ٢١٨ حيث يقع في ص ــ ص ٢٠٢ - ٢٠٥.

والملاحظ أنه في الصفحات المخصصة للدراسة النقدية يعتمد ضيف دائمًا على تقديم نماذج مطولة، ومتعددة أحيانًا، من حوار المسرحيات مما يؤدي إلى تقليل كم الكتابة النقدية الخالصة.

٤٠- انظر - على سبيل المثال - شوقي شاعر العصر الحديث، ص: ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٤، ٢٦٦، حيث ترد نماذج من الإشارات

النقدية المشار إليها في ثنايا تلخيصات ضيف لمسرحيات مصرع كليوباترا، على بك الكبير، عنترة، على الترتيب.

٤١- تكشف مراجعة الدوريات عن أنه منذ الثلاثينيات حتى نهاية الخمسينيات تقريبًا، كانت كثير من الصحف والمجلات تقدم ملخصات للمسرحيات الأوروبية، ويمكن التمثيل لذلك بمجلة الهلال، وجريدة الشعب. ففي مجلة الهلال هناك عشرات الملخصات التي قدمها دريني خشبة، بصفة خاصة. وأما جريدة الشعب فقد نشرت في الخمسينيات ملخصات لمسرحيات عالمية مختلفة، قدمها لويس عوض، ثم جمعها بعد ذلك في كتابه: المسرح العالمي من أسخيلوس إلى آرثر ميللر، والذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤.

٤٢- انظر: لويس عوض: المسرح العالمي من أسخيلوس إلى آرثر ميللر، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١.

٤٣- انظر محمود كامل: المسرح الجديد، نشر إدارة الهلال بمصر، ١٩٣٢. والعنوان الفرعي للكتاب هو (مجموعة تحتوي على ملخصات أشهر القصص المسرحية الجديدة التي ظهرت في الآداب الأوروبية).

٤٤- محمود كامل: المسرح الجديد، ص ٦.

٤٥- يظهر هذا الهدف الضمني في ثنايا تقديم المؤلف لعدد من المسرحيات، منها مسرحية "لقد قتلت" ص ــ ص ٤٧ ــ ٤٨، ومسرحية "الغيرة" ص ــ ص ٨٠ ــ ٨١، مسرحية "الجبان" ص ــ ص ٩٨ ــ ٩٩، ثم مسرحية "ماريوس" ص ــ ص ٢٠٢ ــ ٢٠٣ فهو يقول في تقديمه للمسرحية الأولى، وهي من تأليف الكاتب الفرنسي "ليوبولد مارشان"، (وثم شيء آخر جدد فيه المؤلف ولم يخضع للأصول المسرحية القديمة، فلو أن برنشتين أو باتاي أو غيرهما من مؤلفي المسرح الفرنسي في أوائل هذا القرن قد وفق إلى موضوع هذه القصة لجعل منظر قتل المرأة لعشيقها يقع في الفصل الثاني أو الثالث على اعتبار أنه عقدة القصة ومحورها. ولكن ليوبولد مارشان لم يفعل ذلك، بل جعل النظر يقع

وينتهي في الفصل الأول. وقصر الفصلين التاليين على تحليل حياة المرأة بعد حكم البراءة) ص ــ ص٤٧ ــ ٤٨، ثم يشير إلى ضـرورة تقـديم مسرحيات هذا الكاتب للجمهور المصري.

٤٦- محمود كامل: المرجع السابق، ص ٦.

٤٧- أمثلة هذا النمط: تقديمه لمسرحيات: "إن الحياة حلم" ص ــ ص ٧ ــ ٨، "طريق المرايا" ص ــ ص ١٠٨ ــ ١٠٩ "طالطة البريـة" ص ــ ص ١١٨ ــ ١١٩.

٤٨- أمثلة هذا النمط تتجلى في تقديمه للمسـرحيات التاليـة: "الماضـي الملـوث" ص ــ ص ٥٦ ــ٥٧، "الغيـرة" ص ــ ص ٨٠ ــ ٨١، "سيجفريد" ص ٨٩.

٤٩- انظر أمثلة الأحكام المنسوبة إلى نقاد أوروبيين في تلخيص المسرحيات التالية: "الزوجة المبتسمة" ص ــ ص ١٤٦ ــ١٤٧ "الغيرة" ص ــ ص ٨٠ ــ ٨١، "الجبان" ص ٩٠، "الحنان" ص ١٨١. وأما الأحكام غيـر المنسوبة فمنها في تلخيصه لمسرحية "النفور" ص ١٦٩.

٥٠- شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١٩١.

٥١- المرجع السابق، ص ١٩٠.

٥٢- انظر المرجع السابق، ص١٩١.

٥٣- انظر: محمود حامد شوكت: المسرحية في شـعر شـوقي، طبعـة المقتطف والمقطم ١٩٤٧، ومن المهم الإشارة إلى أن التفسـير لـدى شوكت يهتم دائمًا بالجوانب الجمالية.

٥٤- انظر: محمد مندور: مسرحيات شوقي، طبعة نهضـة مصـر، دون تاريخ، حيث لا يكتفي مندور بتتبع المؤثرات العربية في مسرح شوقي في إطار درسه " التياران الشرقي والغربي في مسرح شوقي" ص ــ ص ١٣ - ٢٩ - بل يتوقف عند المسألة ذاتهـا فـي إطـار تناولـه لمسرحيات شوقي كل على حدة. ومن المهم الإشارة إلى أن هذا الكتاب قد طبع للمرة الأولى عام ١٩٥٥.

٥٥- من المهم الإشارة إلى أن ضيف قد جعل من التيارين الخلقي والغنائي المقومين الأساسيين في مسرحيات شوقي، ولذا كان حريصًا على تناولهما في إطار درسه لمقومات مسرحيات شوقي، ثم في إطار تناوله كل مسرحية على حدة، بينما جعل من "الفكاهة" عنصرًا أو تيارًا في بعض المسرحيات، كما في "قمبيز" و" علي بك الكبير و"مجنون ليلى" .
انظر: شوقي شاعر العصر الحديث ص ـ ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ٢٤٠ - ٢٤١، ٢٥٤ - ٢٥٥.

٥٦- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ١٩٥.

٥٧- انظر - على سبيل المثال - شوقي شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ٢٠٦ - ٢٠٨، حيث يبرز ضيف القيم الوطنية التي تمثلها "كليوباترا" في "مصرع كليوباترا". وانظر أيضًا ص ـ ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤، حيث يبين ضيف تجلي المضمون الخلقي لدى شخصيات "المعتمد بن عباد" وابنته، وابن حيون في مسرحية "أميرة الأندلس".

٥٨- انظر تناول ضيف لمسرحية "علي بك الكبير" ص ـ ص ٢١٨ - ٢٢٠، حيث تبرز المظاهر المشار إليها في المتن.

٥٩- انظر نماذج مختلفة لهذه الظاهرة في: شوقي شاعر العصر الحديث ص ٢١٢، ٢٣٠، ٢٤٣، ٢٥٦.

٦٠- انظر: سامي سليمان أحمد: الخطاب النقدي والأيديولوجيا، مرجع سابق، ص٧٩.

٦١- انظر محمد مندور: مسرحيات شوقي، حيث يقول في سياق تحديده للتيارين الشرقي والغربي في مسرح شوقي: (وإذا كان مسرح شوقي يقوم في هيكله الفني العام على النمط الغربي، من حيث إنه يتناول في كل مسرحية موضوعًا يعرضه بواسطة شخصيات تتحرك وتتحاور على خشبة المسرح. ويتطور الموضوع إلى أن يصل إلى أزمة ثم ينتهي بحل تلك الأزمة؛ فإن الروح التي يتناول بها الأديب هذا الموضوع وأنواع الأفكار والأحاسيس والاتجاهات الأخلاقية، فضلا عن

أسلوب العلاج ووسائله العقلية والجمالية، قد كانت بحكم الضرورة والتراث الموروث والتركيبات النفسية شرقية عربية) ص ١٣.

٦٢- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٧٠.

٦٣- انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢١٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٠، ٢٣٦، ٢٤٥، وغيرها ففي كل هذه المواضع كان ضيف يسعى إلى بيان جانب أو أكثر تتصف به هذه المسرحية أو تلك خلافًا للمسرحيات الأخرى.

٦٤- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ٢٣١ ـ ٢٣٢.

٦٥- المرجع السابق، ص ٢١٦.

٦٦- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٠١.

٦٧- انظر - على سبيل المثال - نقد مندور لمسرحيات شوقي، وانظر أيضا: محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ - ١٩١٤). الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٦، حيث تكشف القراءة الفاحصة لما قدمه نجم عن أنه كان يجعل من أشكال المسرح الغربي المختلفة نماذج ينبغي أن يحتذيها كتاب المسرح العربي، وعلى الناقد - من ثم - أن ينظر إلى المسرحيات العربية في ضوء اقترابها من تلك النماذج. . . . ويحتاج هذا الأمر إلى درس - من منظور سوسيولوجيا التوصيل والتلقي - يكشف عن دور هذا التوجه في تثبيت مفاهيم محددة حول المسرح في السياق الاجتماعي المصري/ العربي.

٦٨- انظر نماذج مختلفة في الصفحات التالية من شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٣٤، ٢٦٦، على سبيل التمثيل.

٦٩- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٨٨.

٧٠- المرجع السابق. الصفحة ذاتها.

٧١- شوقي شاعر العصر الحديث، ص ٢٤٥، ٢٤٦، كما تتكرر المقولة ذاتها في الصفحة الأولى منهما مرة أخرى.

٧٢- انظر ما يقوله ضيف في تناوله لمسرحيتي "علي بك الكبير" و"قمبيز"

ص ٢٢٦، وفي تناوله لمسرحية "أميرة الأندلس" ص ٢٦٢، ٢٦٦ حيث يتكرر حديثه عن أن شوقي لم يتخذ لنفسه فلسفة، أو أنه ليست له (آراء واضحة عن الحياة)، ويؤكد ضرورة أن تكون للكاتب المسرحي (فكرة واسعة عن الحياة وأحداثها)، كما أن "الكاتب المسرحي ينبغي أن تكون لديه (خبرات بعينها متناسقة في الحياة) ". . . . . " تأخذ شكل تأملات أو تجارب عميقة".

٧٣- انظر المواضع المشار إليها في الهامش السابق.

٧٤- انظر: lukaus,Georg: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Darmstadt, 1981.

٧٥- انظر: شوقي شاعر العصر الحديث، ص ـ ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤، حيث يذكر ضيف - في تناوله لمسرحية "مجنون ليلى" - أن شوقي قد أدخل عناصر عصرية تتمثل في سلوك بعض الشخصيات الرئيسية سلوكاً والعصر الذي تتناوله المسرحية. وهو يرد بعض صور هذا السلوك إلى تأثر شوقي بالغرب.

76- Fugen, Hans Nobert: Wege Der Literatursoziologie 2. Auflage. DarmStatd 1971, S. 130.

٧٧- ارتبطت نشأة الجامعة المصرية - أهلية كانت أم حكومية - بتصور كثير من مثقفي الطبقة الوسطى بالحاجة إليها في إطار إقامة نظام تعليمي وطني من ناحية ، والنظر إليها - بوصفها - "حجر النهضة الوطنية" ومؤسسة تقدم العلوم والمناهج الحديثة، من ناحية ثانية انظر في ذلك:

- سامية حسن إبراهيم: الجامعة الأهلية بين النشأة والتطور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- رءوف عباس أحمد: تاريخ جامعة القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة تاريخ المصريين، ١٩٩٥.

٧٨- انظر: سامية حسن إبراهيم: المرجع السابق ٩١، رءوف عباس

أحمد، المرجع السابق، ص ٤٢.

٧٩- انظر: طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، ١٩٨٢، في الأدب الجاهلي، الطبعة الرابعة عشرة، دار المعارف، ١٩٨١.

٨٠- نشر أحمد ضيف ثلاث مقالات في جريدة المقتطف أعداد أبريل - يونية" ١٩٢٦ بعنوان "الأدب المصري في القرن التاسع عشر، يقدم فيها تاريخًا أوليًا لبدايات الأدب المصري الحديث. وقد أعاد علي شلش نشر هذه المقالات، انظر: علي شلش: أحمد ضيف، سلسلة نقاد الأدب، العدد٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ـ ص ١١٩ - ١٤٣.

٨١- انظر: أمين الخولي: في الأدب المصري: فكرة ومنهج، مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٣.

٨٢- هذا ما يتجلى في: جورجي زيدان: تاريخ أداب اللغة العربية، الجزء الرابع، دار الهلال، ١٩٥٧، وقد صدرت طبعته الأولى عام ١٩١٢.

- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، طبعة نهضة مصر، دون تاريخ، وقد صدرت طبعته الأولى١٩٣٧. وحتى بداية دراسة الأدب العربي الحديث في الجامعة لم تكن هناك دراسة مخصصة لدراسة الأدب العربي الحديث وحده سوى دراستي لويس شيخو: الآداب العربية في القرن التاسع عشر، والآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين، وهما - في الأصل مقالات كان شيخو ينشرها في مجلة المشرق. انظر:

- لويس شيخو اليسوعي: الآداب العربية في القرن التاسع عشر، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، الجزء الأول، طبعة ١٩٠٨، الجزء الثاني، طبعة ١٩١٠.

٨٣- تكشف مراجعة دليل الرسائل التي أجازتها كلية الآداب - جامعة القاهرة، منذ إنشائها أنه فيما عدا دراسة واحدة عن "أثر الثقافة الأوروبية في الأدب المصري الحديث" ١٩٤١ - فإن دراسات الأدب

العربي الحديث فيها لم تبدأ إلا في النصف الثاني من الأربعينيات، وتضم الفترة من ١٩٤٥ - ١٩٥٦ عدد عشرين رسالة مختلفة، تتنوع موضوعاتها بين التأريخ للأنواع الأدبية الحديثة أو النقد. أو الدراسة الموضوعية لإنتاج كاتب أو مجموعة من الكتاب ومن النوع الأول:

- القصص اللبناني في النهضة الأدبية الحديثة حتى الحرب العالمية الأولى ١٩٥١.
- الفن القصصي في الأدب المصري الحديث ١٩٥٢.
- حركة النقد في الأدب العربي الحديث في لبنان ١٩٦٠.
- المسرح عند شوقي ١٩٤٦.
- أدب عبد العزيز البشري ١٩٥٣.
- الشعر والسياسة في مصر الحديثة من الحملة الفرنسية إلى الثورة العرابية١٩٥٠.
- شعر خليل مطران ١٩٥٧.

انظر: دليل الرسائل الجامعية التي أجازتها كلية الآداب منذ إنشائها حتى عام ١٩٩٠، إعداد هاشم فرحات، طبع كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٤.

٨٤- طوال سنوات الأربعينيات كتب شوقي ضيف في المجلات الأدبية كثيرًا من المقالات عن الأدب العربي القديم، ومع نهاية الحرب العالمية الثانية تحول إلى الاهتمام بالأدب الحديث شيئا فشيئًا فكتب مقالات مختلفة عن عدد من دواوين الشعراء المعاصرين، وعن بعض الكتابات النثرية والدراسات الأدبية والنقدية الحديثة انظر:

- علي شلش: المجلات الأدبية في مصر: تطورها ودورها: دراسة تطبيقية من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢ المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ـ ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧.

٨٥- من الواضح أن الكم الأكبر من كتب شوقي ضيف عن الأدب العربي الحديث قد قدمها ضيف بداية من ١٩٥٣ - بكتابه عن "شوقي شاعر

العصر الحديث" وحتى نهاية الستينيات.

٨٦- طوال عقدي الخمسينيات والستينيات أشرف ضيف على ثلاث دراسات عن بعض موضوعات الأدب العربي الحديث، وهي: نثر مصطفى صادق الرافعي ١٩٦٣.

- الثقافة العربية وأثرها في تماسك الوحدة القومية في السودان المعاصر، ١٩٦٨.
- أساليب المقالة وتطورها في الأدب العراقي الحديث، ١٩٧٠.
- انظر دليل الرسائل الجامعية، مرجع سابق.
- كما اشترك في مناقشة عدة رسائل عن بعض موضوعات الأدب العربي الحديث، سواء في جامعة القاهرة أو في غيرها من الجامعات، وإن كان لا سبيل إلى التحديد الدقيق لعددها.

٨٧- انظر على سبيل المثال:

- سامي منير حسين عامر، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد الاجتماعي والسياسي، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٧٨.
- طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، الطبعة الأولى، دار المعارف ١٩٨١.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، عدد ١٩٩٥.

٨٨- تعددت - حتى سنة ١٩٩٢ على سبيل المثال - طبعات كتب ضيف الخاصة بالأدب العربي الحديث، ومنها: البارودي رائد الشعر الحديث ثلاث طبعات: مع العقاد خمس طبعات، دراسات في الشعر العربي المعاصر ثماني طبعات، الأدب العربي المعاصر في مصر تسع طبعات، شوقي شاعر العصر الحديث ثلاث عشرة طبعة.

فهرس

المؤلف

- د. سامي سليمان أحمد.

- أستاذ النقد العربي الحديث المساعد بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- صدر له:

١- الخطاب النقدي والأيديولوجيا: دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر (١٩٤٥-١٩٦٧)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠١.

٢- كتابة السيرة النبوية عند رفاعة الطهطاوي: دراسة في التشكيل السردي والدلالة، دار الثقافة العربية، ٢٠٠٢.

٣- خطاب التحديد النقدي عند أحمد ضيف مع النص الكامل لكتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣.

٤- مدخل إلى دراسة النص الأدبي المعاصر، مكتبة الآداب، ٢٠٠٣.

٥- الذات وحلم تغيير الواقع: قراءة في قصيدة "الجامعة" لمحمد سليمان، مكتبة الآداب، ٢٠٠٤.

٦- البداية المجهولة لتجديد الدرس النحوي في العصر الحديث، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٠٤.

٧- ببليوجرافيا كتابات محمد مندور، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥.

Email: samysolimancairo @ yahoo. Com


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET